National Library of Canada

Acquisitions and Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale du Canada

Direction des acquisitions et des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

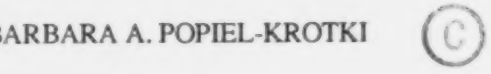
La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Canada

UNIVERSITY OF ALBERTA

LAS MANIFESTACIONES DE LA CULTURA CARNAVALESCA POPULAR EN EL TEATRO ESPAÑOL, SIGLOS XVI-XVIII

BY

BARBARA A. POPIEL-KROTKI 

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

MASTER OF ARTS

IN

HISPANIC LITERATURES

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

FALL 1995

National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

THE AUTHOR HAS GRANTED AN IRREVOCABLE NON-EXCLUSIVE LICENCE ALLOWING THE NATIONAL LIBRARY OF CANADA TO REPRODUCE, LOAN, DISTRIBUTE OR SELL COPIES OF HIS/HER THESIS BY ANY MEANS AND IN ANY FORM OR FORMAT, MAKING THIS THESIS AVAILABLE TO INTERESTED PERSONS.

L'AUTEUR A ACCORDE UNE LICENCE IRREVOCABLE ET NON EXCLUSIVE PERMETTANT A LA BIBLIOTHEQUE NATIONALE DU CANADA DE REPRODUIRE, PRETER, DISTRIBUER OU VENDRE DES COPIES DE SA THESE DE QUELQUE MANIERE ET SOUS QUELQUE FORME QUE CE SOIT POUR METTRE DES EXEMPLAIRES DE CETTE THESE A LA DISPOSITION DES PERSONNE INTERESSEES.

THE AUTHOR RETAINS OWNERSHIP OF THE COPYRIGHT IN HIS/HER THESIS. NEITHER THE THESIS NOR SUBSTANTIAL EXTRACTS FROM IT MAY BE PRINTED OR OTHERWISE REPRODUCED WITHOUT HIS/HER PERMISSION.

L'AUTEUR CONSERVE LA PROPRIETE DU DROIT D'AUTEUR QUI PROTEGE SA THESE. NI LA THESE NI DES EXTRAITS SUBSTANTIELS DE CELLE-CI NE DOIVENT ETRE IMPRIMES OU AUTREMENT REPRODUITS SANS SON AUTORISATION.

ISBN 0-612-06354-2

Canada

UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: Barbara A. Popiel-Krotki

TITLE OF THESIS: Las manifestaciones de la cultura carnavalesca popular en el teatro español, siglos XVI-XVIII

DEGREE: Master of Arts

YEAR THIS DEGREE GRANTED: 1995

PERMISSION IS HEREBY GRANTED TO THE UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY TO REPRODUCE SINGLE COPIES OF THIS THESIS AND TO LEND OR SELL SUCH COPIES FOR PRIVATE, SCHOLARLY OR SCIENTIFIC RESEARCH PURPOSES ONLY.

THE AUTHOR RESERVES ALL OTHER PUBLICATION AND OTHER RIGHTS IN ASSOCIATION WITH THE COPYRIGHT IN THE THESIS, AND EXCEPT AS HEREINBEFORE PROVIDED NEITHER THE THESIS NOR ANY SUBSTANTIAL PORTION THEREOF MAY BE PRINTED OR OTHERWISE REPRODUCED IN ANY MATERIAL FROM WHATEVER WITHOUT THE AUTHOR'S PRIOR WRITTEN PERMISSION.

Barbara Popiel-Krotki

Barbara A. Popiel-Krotki
#7, 10755 - 81 Ave
Edmonton, Alberta
T6E 1Y2 Canada

Date: October 5, 1995

UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommended to the Faculty of Graduate Studies and Research for acceptance, a thesis entitled "Las manifestaciones de la cultura carnavalesca popular en el teatro español, siglos XVI-XVIII" submitted by Barbara A. Popiel-Krotki in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Hispanic Literatures.

Dr. Alberto Forcadas (supervisor)

Dr. Claudine Potvin

Dr. Natalia Pylypiuk

Dr. George Lang

Date: August 21st 1995

ABSTRACT

The activities of the Carnival such as street performances, dances, or cavalcades contributed to the formation of popular theater in its representational dimension. At the same time, the language and cosmovision which originated within Carnival culture began its penetration into dramatic discourse. In our opinion, among literary genres, drama demonstrates the highest degree of Carnival influence.

The study of the Carnival's projection into literature starts with the work of the Russian theorist Mikhail M. Bakhtin. Although Bakhtin elaborates an analytical model for manifestations of Carnival culture on the basis of narrative, his theory is applicable to other types of literary texts. From this point of view, we shall follow the line of Bakhtin's thought as we explore Carnival elements in Spanish theater, although, in light of the results of our research, we propose a modification to this theoretical position.

The objective of our study is, first of all, to demonstrate that the Spanish drama during XVIth-XVIIIth centuries is strongly rooted in the aesthetics of the Carnival. Secondly, we shall evaluate the degree of its carnivalization and outline the trajectory or the dramatic genre in consideration of historical variables and the evolution of Carnival culture as they were lived by Spanish society.

In view of this purpose, our study is divided into three sections; each one dedicated to a different historical-literary epoch. The introduction offers an approach to the Carnival phenomenon from an ideological and anthropological perspective, and a description of the basis of our theoretical strategy. In the final section, we focus on the carnavalization of theater as a popular institution and a form of social life.

RESUMEN

Las actividades lúdicas del Carnaval tales como festejos callejeros, bailes o cabalgatas contribuyeron a la formación del teatro popular en su dimensión representacional. Al mismo tiempo, la cosmovisión y el lenguaje originados dentro de la cultura carnavalesca quedaron absorbidos por el discurso dramático. Creemos que, entre los géneros literarios, es el drama que más cabida da a la influencia carnavalesca.

De la proyección del Carnaval en la literatura va hablándose a partir de la aparición de los trabajos del teórico ruso Mijail M. Bajtín. Si bien el crítico elabora un modelo de análisis de las manifestaciones de la cultura carnavalesca a base de la novela, éste resulta posible de aplicar también a otro tipo de textos literarios. De ahí que en el estudio de los elementos carnavalescos en el teatro español seguiremos la línea de teorías bajtinianas, aunque a la luz de los resultados de nuestra investigación vamos a proponer una modificación de esta posición teórica.

El objetivo de nuesto trabajo es, ante todo, demostrar que la producción dramática española de los siglos XVI-XVIII está fuertemente enraizada en la estética del Carnaval. En segundo lugar, procuraremos evaluar el grado y el rol de la carnavalización, y trazar la trayectoria del género dramático en función de las variables históricas y de la evolución de la cultura carnavalesca vivida por la sociedad española.

Con tales fines en mente, este trabajo se divide en tres secciones, cada una dedicada a una época histórico-literaria diferente. La introducción ofrece una aproximación al fenómeno carnavalesco desde el punto de vista ideológico y antropológico, junto con la explicación de la base teórica de nuestro estudio. En la parte final nos enfocamos en la carnavalización del teatro como institución popular y forma de vida social.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecerle a mi supervisor, Dr. Alberto Forcadas, por su comprensión, su apoyo y la amistad que me ha ofrecido durante el transcurso de mi carrera.

Agradezco también a Dr. Claudine Potvin por sus valiosas sugerencias que me han ayudado mucho en la realización de este estudio.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I: RENACIMIENTO	11
CAPÍTULO II: SIGLO DE ORO	44
CAPÍTULO III: SIGLO XVIII	86
CONCLUSIONES	118
BIBLIOGRAFÍA	124

INTRODUCCIÓN

El Carnaval constituye uno de los aspectos más complejos e interesantes de la historia de nuestra cultura y muchos han sido los estudios que se han dedicado al intento de explicar el origen histórico y el significado de las prácticas carnavalescas. El Carnaval, que en su acepción más amplia empieza con la Navidad, o a principio de enero y termina el Miércoles de Ceniza, abarca un conjunto de festejos y ritos de diferente origen y carácter. A pesar de su diversidad, las actividades carnavalescas coinciden en ajustarse a unas normas determinadas, comunes para todas las sociedades europeas, de modo que presentan un movimiento homogéneo de profundas raíces en el pensamiento primitivo del ser humano. En el fondo, el fenómeno consiste en una transformación de orden e identidad sociales bajo la capa de una alegre celebración popular y se manifiesta como un acto de subversión de la racionalidad occidental. El desenfreno en satisfacer los apetitos del cuerpo, el enmascaramiento, las burlas, la elección de falsas autoridades son los elementos fundamentales que contribuyen a la creación de un "mundo al revés" y una atmósfera de alegre relatividad de todo.

Pese a su dimensión lúdica con la cual normalmente lo asociamos, el Carnaval posee un gran sentido ideológico para el desarrollo de la sociedad en el ámbito de la cultura del Occidente. Las fiestas de este ciclo se distinguen de otras celebraciones por la ejecución de una serie de actos violentos que imponen movimientos desacostumbrados a los participantes y van dirigidos, en la mayoría de los casos, contra las autoridades o localidades vecinas rivales[1]. La violencia carnavalesca de hechos y palabras se amolda, sin embargo, a unos canones ritualizados gracias a lo cual adquiere un valor social y psicológico. La inversión temporal de la organización social que se produce durante el período carnavalesco permite descargar regularmente las tensiones y mantener el equilibrio

[1] Caro Baroja, *El Carnaval*, pp. 83-92

de una sociedad que ofrece muy pocas vías políticas para denunciar o combatir la injusticia existente. El uso del disfraz y la máscara proporciona la posibilidad de alterar los papeles desempeñados por los miembros de la sociedad. Mediante el enmascaramiento y la agresividad de las relaciones personales, propia del Carnaval, la gente expresa el descontento por lo que es en la vida cotidiana, aliviando las tensiones psíquicas.

Aunque suele considerarse que las diferentes acciones rituales que componen el ciclo de las fiestas carnavalescas son de raigambre pagano y proceden de las Saturnales romanas, o aun tienen antecedentes anteriores, sería imposible comprender la significación de estas celebraciones sin referirse a la tradición cristiana. El calendario cristiano estableciendo un orden ritual refleja, a la vez, el transcurso natural de las estaciones del año con sus fases marcadas por el Sol y la Luna. A la seriedad otoñal del Día de Todos los Santos y la del Advenimiento le sucede el júbilo de la Navidad. A la alegría de la Pascua de Resurrección le precede el rigor y la tristeza de la Semana Santa. Así, el año representa una especie de "ciclo pasional"[2] durante el cual desembocan toda serie de pasiones colectivas e individuales y el transcurso del tiempo cósmico se percibe de acuerdo con su dimensión social y psicológica. El ciclo carnavalesco coincide con el período natural de invierno y su terminación. En su simbología incorpora conceptos relacionados con las transformaciones que tienen lugar en el mundo de la naturaleza, como por ejemplo, de lo viejo a lo nuevo, de la oscuridad a la luz, de la muerte a la vida, lo que proporciona un determinado sentido cultural a la percepción social de aquella temporada.

No obstante, la plena significación del período carnavalesco se revela por su simbólica oposición a la Cuaresma con la culminación en la Semana Santa. La pugna entre el Carnaval y la Cuaresma, motivo literario y pictórico tan popular, representa una interpretación básica de la relación entre los dos ciclos. La obra más conocida de esta tradición es quizá el cuadro de Pieter Brueghel *El combate de Carnaval y Cuaresma* (1559).

---

[2] Caro Baroja. *El Carnaval*. p. 19

En él, Carnaval, un joven gordo, sentado en el barril de vino, balanceando en la cabeza un pastel de pollo, con una lanza en la mano, hecha de pincho cargado con carnes y salchichas, arremete contra una mujer demacrada, personificación de la Cuaresma. Ésta, sentada en una plataforma tirada por un monje y una anciana, le ataca con una pala de madera en la cual se ven dos pescados. Los combatientes están rodeados por sus seguidores, unos tocando la música, jugando a los dados, preparando comida, y otros pregonando y vendiendo pescados, pidiendo limosma o marchando en una procesión penitenciaria.

En el campo literario, el primer texto basado en la convención de antagonismo entre los dos personajes simbólicos pertenece al italiano Guido Faba, maestro de arte epistolográfico, y fue escrito en la segunda década del siglo XIII[3]. El autor utiliza dicho motivo en una serie de cartas-modelo atribuídas a los dos personajes que escriben uno al otro, acusándose mutuamente de ejercer una mala influencia sobre la vida y condición humanas. En el repertorio de la literatura española el más famoso de los enfrentamientos de este tipo es, sin duda, él de Don Carnal con Doña Cuaresma del *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. Allí, el motivo de la oposición se ofrece en la versión literaria del debate epistolar y luego toma forma del encuentro militar entre dos ejércitos bajo el mando de los principales adversarios (est. 1067-1209).

¿Por qué un conflicto tan tajante? Las prácticas carnavalescas ponen de relieve los 'valores paganos' de la vida, asociados con la satisfacción de los apetitos carnales. Según las admoniciones eclesiásticas, la idea de la carnalidad se opone a la noción de espiritualidad y, por ende, implica realizar actos opuestos al espíritu cristiano. Lo espiritual se relaciona con el ejercicio de la razón en contraste con lo carnal vinculado con los afectos. De ahí, la carnalidad lleva también a comportamientos irracionales. La idea de que la falta de la razón supone un estado de alegría ya viene de la antigüedad clásica. La locura

---

[3] Kinser, "Presentation", p. 13

carnavalesca, entonces, se desenvuelve en la atmósfera de alegres festejos. Como contrapunto, la exaltación de los valores cristianos del período cuaresmal implica el rigor, la seriedad, el ayuno y la abstinencia. El antagonismo de los dos ciclos se muestra al nivel de cuatro criterios básicos de comparación: el sistema social, las relaciones interhumanas, la expresión personal, la relación con el cuerpo.

Los actos de inversión propios del período carnavalesco, nunca totales ni sistemáticos, crean una gran confusión que imposibilita el control social. En consecuencia, quedan suspendidas las normas estrictas de la conducta social del individuo y son la espontaneidad con el capricho que rigen el comportamiento de los hombres. Durante la Cuaresma, y la Semana Santa en especial, las celebraciones rituales se ajustan a un modelo previamente establecido. Las procesiones y las representaciones de la Pasión transcurren de acuerdo con unas rigurosas regulaciones que determinan los movimientos, los gestos, las palabras y, asimismo, reducen la identidad personal de los participantes.

En el campo de las relaciones humanas el Carnaval se manifiesta por una agresividad física y verbal en forma de toda clase de insultos y burlas. La Cuaresma promueve los valores de la penitencia, la renuncia, el sacrificio. La humildad y la benevolencia, representadas por los actos de toma de la ceniza el primer día de la Cuaresma, confesión, absolución de los pecados de todo el año, lavatorio de los pies el Jueves Santo y otros, introducen una atmósfera de fraternidad e idulgencia.

En lo que se refiere a las formas de expresión personal, éstas se revelan a través del uso del disfraz y la máscara carnavalescos por una parte, y por otra, la túnica y el capirote penitenciarios. La máscara multiplica la diversidad entre los individuos deformando los rasgos del rostro humano y combinándolos con elementos del mundo animal o fantástico. Por el contrario, el capirote cuaresmal reduce las características particulares subrayando la homogeneidad de la gente.

El último punto de comparación se vincula con la posición del cuerpo humano respecto a los dos rituales. La satisfacción de los apetitos corporales forma parte de las actividades carnavalescas. La voracidad, la gordura se convierten en símbolos de la temporada. Se relajan también las normas reguladoras relacionadas con la sexualidad. En cambio, el período cuaresmal con el propósito de trasladar al hombre a la esfera de espiritualidad impone el ayuno y la castidad.

La presentada oposición de las dos épocas manifiesta el eterno conflicto moral del cuerpo y el alma. Ni los excesos de la una, ni los de la otra pueden ofrecer un modelo para la vida cotidiana de la sociedad. Por eso, el sentido moral y la función social del Carnaval y la Cuaresma logramos entender sólo en el contexto del resto del año. Durante este tiempo no se permiten el desorden y la agresividad carnavalescos. Los individuos formando parte del sistema social controlado se comportan de acuerdo con su edad, sexo, educación, etc. Sin embargo, la convivencia humana, generadora de conflictos, está lejos de una armonía perfecta, lo que hace necesaria la existencia de instituciones represivas. En la vida cotidiana prevalece el modelo de la moderación en el comer y el beber junto con la limitación de la actividad sexual dentro del marco matrimonial. Entre la diversidad de las máscaras carnavalescas y la igualdad de los capirotes penitenciarios la posición intermedia la ocupa el rostro del ser humano semejante a otros y, a la vez, singular. Las ideas contrapuestas del Carnaval y la Cuaresma señalan los extremos de la conducta individual y colectiva para recalcar la superioridad de la norma del justo medio. El equilibrio entre la carnalidad y la espiritualidad constituye la base de la vida social y la cultura de las sociedades tradicionalmente cristianas.

El Carnaval ha trascendido de su celebración temporal y anecdótica para irradiar sus tópicos e imágenes a otras manifestaciones culturales. Ha sido fuente de inspiración que contribuyó a la aparición de grandes creaciones plásticas, musicales y, desde luego, literarias. De la proyección del Carnaval en la literatura va hablándose a partir de la

aparición de los trabajos sobre dicha materia del teórico ruso Mijail M. Bajtín. La aportación de este autor a la crítica literaria de nuestro siglo es fundamental ya que da origen al estudio del texto literario no como una unidad cerrada y autónoma, sino un elemento más en la evolución cultural de la humanidad. La traducción de sus obras: *Estética de la creación verbal*, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, *Problemas de la poética de Dostoievski* ha revivido el interés de los científicos por el Carnaval como fenómeno importante en la formación de la cultura y, por consiguiente, de gran impacto sobre la creación artística. Al elaborar su teoría, Bajtín introdujo el concepto de carnavalización literaria para describir la influencia formativa que ejerce "la percepción carnavalesca del mundo" tanto sobre un texto particular como sobre el desarrollo global de los géneros literarios. Las repercusiones de esta visión se marcan también en el dominio lingüístico:

> A lo largo de los siglos de evolución, el Carnaval (...) originó una lengua propia de gran riqueza, capaz de expresar las formas y símbolos del Carnaval y de trasmitir la cosmovisión carnavalesca unitaria pero compleja del pueblo...[4]

El analisis más profundo del fenómeno carnavalesco lo expone Bajtín en su estudio de *Les cinq livres de Gargantua et Pantagruel* de Rabelais, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. En él, el crítico asevera que durante aquellas épocas, junto a la cultura oficial existía una segunda cultura popular y festiva, propia de los festejos del Carnaval. La cultura carnavalesca se opone a la ideología monolítica y jerarquía inmutable de la Iglesia-Estado, reemplazando el miedo y la culpabilidad que ésta impone con la risa y la burla. Así, mientras que la cultura oficial inculca la vergüenza del cuerpo y del sexo, la popular celebra la exageración de todos los procesos y apetitos físicos con las partes anatómicas que los satisfacen. Analógicamente, la lengua oficial abstracta y rígida se ve penetrada por la lengua cotidiana de las masas populares. De hecho, todas las jerarquías sociales, religiosas, hasta anatómicas se ven invertidas: Dios-Diablo, cara-culo, mujer-

---

[4] Bajtín, *La cultura popular*, p. 16; citamos a través de Huerta Calvo, "Lo carnavalesco", p. 23

hombre, noble-villano, etc. De ahí que el sistema carnavalesco se caracterice por la lógica interna de la contradicción.

La exploración de los motivos relacionados con el cuerpo, el sexo, la indumentaria, la comida, la bebida, lo escatológico, la muerte le permite a Bajtín distinguir cuatro categorías básicas de la visión carnavalesca del universo. El "contacto libre y familiar" entre la gente, que viene a ser la primera de las categorías, se da como resultado de la transgresión de las normas que rigen la vida de la sociedad jerárquica. Esta actitud libera el comportamiento y el lenguaje del hombre de la situación represiva permitiendo la expresión de todos los aspectos subliminales de la naturaleza humana, lo que constituye la categoría de la "excentricidad". La familiarización se extiende a todos los niveles y lleva a la unión de lo que en la vida normal permanece desunido, lo alto con lo bajo, lo sagrado con lo profano, lo muerto con lo vivo, lo serio con lo cómico, etc. Así, se crean las "disparidades carnavalescas", tercera de las categorías bajtinianas. De ellas deriva la "profanación", consecuencia de sacrilegios, obscenidades y rebajamientos característicos del Carnaval.

El lugar propio del ritual carnavalesco es la plaza pública, espacio abierto donde se encuentran y mezclan las clases sociales para conversar, oír noticias, tratar de negocios, etc. La plaza, símbolo de lo popular y lo universal, proporciona el contacto libre entre la gente y el uso del lenguaje familiar, imposible de emplear en otra parte.

La acción principal es la coronación burlesca y el destronamiento del rey del Carnaval. Los dos ritos resultan inseparables e indican la idea esencial de la transformación carnavalesca: la muerte creativa. El tiempo aniquila y renueva todo como la coronación desde su principio presupone un futuro destronamiento y éste, a su vez, anuncia la elección de un nuevo rey. Por consiguiente, nada se define en términos absolutos, todo es cambiable y relativo.

Con la idea de la renovación se vincula también el fenómeno de la risa carnavalesca ambivalente. Sus orígenes hay que buscar en la risa funeraria y la antigua risa ritual que

ponía en ridículo a las instancias superiores, dioses o autoridades terrestres, para obligarlas a restablecerse en el momento de la crisis. En este sentido, la risa es burlona y sarcástica, al mismo tiempo derriba y resucita. No obstante, puesto que se trata de una celebración popular, es también una risa festiva, jubilosa, universal, dirigida hacia todo el mundo, que elimina las barreras entre la gente. El concepto medieval de la risa contiene un sentido profundamente filosófico como una de las maneras esenciales de expresar la verdad acerca del hombre y el mundo. La risa constituye un antídoto contra el miedo a la opresión y la violencia provenientes de las autoridades divinas, humanas y la naturaleza. Es una forma de abolir el discurso autoritario y sacar a la vista la verdad 'inoficial' del pueblo.

En el contexto literario, la cosmovisión carnavalesca y la risa ambivalente se revelan en la parodia, elemento imprescindible de los géneros carnavalizados. El parodiar significa crear un "mundo al revés" que sea un complemento y no una negación del mundo cotidiano. Las dobles imágenes carnavalescas (gordo-flaco, alto-bajo, loco-cuerdo, etc.) se parodian mutuamente distorsionando la realidad de diversos modos. La introducción de los pares paródicos en el campo de la literatura llegó a ser un procedimiento omnipresente de todas las épocas, basta mencionar la famosa pareja de Don Quijote y Sancho Panza de la novela cervantina.

Creemos que entre distintos géneros literarios, es el drama que mejor preserva las libertades y formas del festín carnavalesco, junto con su visión particular del universo. En el ámbito de la crítica dedicada a la dramaturgía española existen muy pocos estudios que exploran la temática carnavalesca. En la mayoría de los casos, los investigadores se limitan a confirmar la presencia del sistema del Carnaval en una u otra obra, sin entrar en detalles de su funcionamiento y significación. El trabajo que se ofrece aquí, pretende ubicar el teatro español dentro del marco de la cultura carnavalesca, señalando las condiciones socio-históricas de su desarrollo, las formas en que generalmente se expresa y el rol que cumple. La perspectiva carnavalesca nos permitirá mostrar muchas de las obras aquí

estudiadas en una nueva luz que desvalida la interpretación tradicional de dichas piezas, admitida por la crítica. Como en el sentido diacrónico ninguna cultura representa un concepto y un valor constantes, es interesantísimo ver cómo la transformación de la cultura carnavalesca halla su reflejo en la práctica teatral. El tema parece inagotable, la abundancia de ejemplos abrumadora. Dada la necesidad de delimitar el campo de nuestra exploración, nos reduciremos a presentar solamente esas obras que consideremos representativas de una tendencia general.

Si bien Bajtín elabora un modelo de estudio de las manifestaciones carnavalescas a base de las obras del género novelesco (de Rabelais y Dostoievski, en especial), éste resulta posible de aplicar también a otro tipo de textos literarios. En nuestra investigación seguiremos la línea de teorías bajtinianas, apoyándonos, en segundo lugar, en principios semióticos. La semiótica aplicada al estudio del teatro asume que la obra dramática es un signo complejo de uso social doble: la 'representación', que establece una relación entre el signo teatral y el espectador, y la 'lectura', que funda una relación entre el signo literario y el lector[5] . Tanto la representación como la lectura poseen su propia función comunicativa que se revela por medio de un sistema diferente de significados y significantes. Aunque la representación compuesta por escenario, actuación, vestimenta, música y otros elementos resulta ser un fenómeno más perceptible, el paso de la escena al texto no le quita al signo literario su valor semiótico. Ya que carecemos de una documentación detallada acerca de la puesta en escena de obras dramáticas que vamos a estudiar, reduciremos el análisis de éstas a la condición de signo literario manifestado lingüísticamente.

Con esta base teórica emprenderemos la búsqueda de las huellas del Carnaval a varios niveles del texto dramático. En primer lugar, examinaremos la presencia del fenómeno tal como se revela en la noción del tiempo y el espacio del discurso dramático, al igual que en la temática misma. Su manifestación lingüística vamos a analizar en el contexto

---

[5] Amezcua, *Espectáculo*, pp. 17-18

del lenguaje carnavalesco, propio de la situación festiva, y del lenguaje carnavalizado, medio de transposición de la realidad al lenguaje de imágenes artísticas. Según la teoría bajtiniana, la carnavalización alcanza la estructura profunda de la obra literaria, por ende, será imprescindible estudiarla en términos de la elaboración de la trama, la manera de caracterizar a los personajes y el papel que éstos desempeñan dentro del mundo dramatizado. Al final, evaluaremos un eventual contenido paródico del texto. A la luz de obtenidos resultados esperamos proponer una siguiente interpretación: el uso del sistema carnavalesco, a parte de agregar un toque de comicidad a la obra, facilita la transmisión del mensaje crítico del autor, sea de índole social, política o moral.

Con estos fines en mente, el siguiente estudio se dividirá en tres secciones principales, dedicadas a tres distintas épocas histórico-literarias. Aunque la Edad Media es el tiempo de aparición de las primeras obras dramáticas y de desarrollo de la cultura carnavalesca popular, tal y como la entiende Bajtín, la casi total ausencia de textos y muy pocos documentos en cuanto a la vida teatral de la España del Medioevo nos obliga a eliminar el apartado medieval de nuestra investigación. La excursión por el teatro peninsular empezaremos entonces a partir del Renacimiento ya que aquel período nos ofrece una explosión de temas y motivos carnavalescos que coincide con el cambio de la temática teatral de religiosa-seria hacia profana-cómica. En el capítulo II nos ocuparemos de la dramaturgía española de la época de su mayor plenitud, es decir, el Siglo de Oro. Dada la extraordinaria abundancia de obras áureas, el análisis lo enfocaremos en las muestras más características del funcionamiento del sistema carnavalesco en el mundo dramatizado como el juego de contrastes, el gracioso y el travestismo. El último período histórico-literario que vamos a tratar es la centuria dieciochesca durante la cual la producción dramática queda marcada por la dispersión de la 'percepción carnavalesca del mundo'. Tanto la cultura del Carnaval como el teatro profundamente decaen para nunca volver a las cimas de las épocas anteriores.

CAPÍTULO I: RENACIMIENTO

Como afirma Bajtín, en el desarrollo de la cultura popular del Carnaval no hubo grandes rupturas. Las festividades carnavalescas ocupaban un lugar importante en la vida de los pueblos de la Antigüedad clásica, en Grecia y sobre todo en Roma. Las celebraciones de este tipo cobraron todavía más fuerza durante la época medieval y el Renacimiento, y en todas las etapas influenciaron enormemente la cultura. Se reflejaron fuertemente en la literatura que sufrió una carnavalización más intensa. En la Edad Media, la atmósfera carnavalesca dominaba no solamente la temporada del Carnaval mismo sino también los días de feria, la vendimia, las ceremonias religiosas tales como Corpus Cristi y las representaciones de suerte teatral. Las grandes ciudades medievales como Roma, Venecia, París o Colonia llevaban una vida carnavalesca durante tres meses al año. En aquella época se produjo también la carnavalización del discurso lingüístico y se creó la libre gesticulación carnavalesca. Sin embargo, para Bajtín, es el Renacimiento que representa la cumbre de la vida festiva. En aquel entonces:

> ...la corriente carnavalesca arrasó con muchas barreras e irrumpió en vastas zonas de la vida y la visión del mundo oficial. Ante todo, se posesionó de casi todos los géneros de la gran literatura y los transformó fundamentalmente. Tuvo lugar una profunda y casi total carnavalización de las letras. (...) Sobre la base de la percepción carnavalesca del mundo se formaron también las complejas formas de visión del mundo renacentista.[6]

La búsqueda de huellas carnavalescas emprendremos entonces a partir del Renacimiento, período, según Bajtín, del mayor florecimiento del Carnaval, comenzando por la producción dramática del autor a quien le corresponde la paternidad del teatro castellano, es decir, Juan del Encina.

---

[6] Bajtín, *Problemas* , p. 183

JUAN DEL ENCINA

La dramaturgía enciniana marca el punto de transición entre la estética y tradición medieval y la nueva sensibilidad renacentista, ofreciendo un ejemplo excelente de entrecruzamineto de las dos corrientes. En la obra de Encina observamos una gradual evolución desde las piezas basadas casi exclusivamente en el material bíblico del Nuevo Testamento y la tradición de los *misterios* hasta las últimas creaciones impregnadas del espíritu pagano del Renacimiento. El momento importante en el camino de la secularización del teatro indican las *Eglogas* V y VI en las cuales, por primera vez dentro de la producción del autor salmantino, domina la temática profana. Las dos eglogas llamadas de Antruejo fueron compuestas para la fiesta en el palacio de los duques de Alba y representadas la noche de Carnestolendas[7], eso es, la última noche del Carnaval. Allí pues empezaremos la exploración del campo carnavalesco en el teatro enciniano.

Las dos piezas componen una estructura seriada y están destinadas a representarse consecutivamente, de modo que la primera constituye un tipo de prefacio a la segunda. La *Egloga* V introduce un tema de la actualidad política que es la salida del Duque a la guerra con Francia. Los pastores Beneyto y Bras elogian las virtudes de su amo y lamentan su partida. Aparece Pedruelo con las nuevas de paz y al rato viene Lloriente para cantar, todos juntos, el villancico final. El elemento carnavalesco queda apenas esbozado cuando Pedruelo cuenta a Bras lo que ha traído del mercado para festejar el domingo de Carnestolendas que anuncia la llegada de la Cuaresma, temporada de ayuno.

Pedruelo *Traxe puerros y sardinas*
por comer el domingo a mi prazer
Bras *Aun te juro a mi poder,*
tal estava,
que no se me percordava
la cuaresma que ha de ser.

Pedruelo *Percordar en demasía*
te devría

[7] sinónimo de Antruejo

cuatra temporada tan larga,
Mañana, sus, a la carga,
vía, vía,
ayunemos a porfía.
(vv. 164-76)

La tristeza inicial de la pieza se convierte en la alegría de las noticias y de la inminente fiesta.

La *Egloga* VI presenta un cuadro costumbrista en el cual los mismos protagonistas cenan celebrando la despedida del Carnaval y se razonan acerca de la venida de la Cuaresma. Característicamente para esta suerte de festín, los pastores se expresan con desenfado prorrumpiendo a cada paso en exclamaciones vulgares: "¡Hideputa!" (v. 7), giros populares: "¡muera gata y muera harta!" (v. 23), juramentos: "juro a mí" (v. 11), "júrote" (v. 50), hasta invocar santos paródicos y burlescos como San Gorgomellaz (v. 29)[8] o Sant Antruejo (v. 204). La invocación de estos santos simboliza el espíritu carnavalesco en el cual se desenvelve la obra. San Gorgomellaz, gran tragador, revela un indudable parentesco con las creaciones de Rabelais, Gargantua y Pantagruel, mientras que Sant Antruejo alude directamente al último día de la temporada festiva. En algunas regiones de España significa también un muñeco de paja que se quema ritualmente a la hora de despedirse del Carnaval[9].

De armazón dramático para la égloga sirve un motivo por excelencia de la tradición carnavalesca que es la batalla entre Don Carnal y Doña Cuaresma, símbolo de enfrentamiento entre dos culturas y dos concepciones vitales. El recuerdo de la proximidad del tiempo de ayuno provoca el relato de Beneyto que ha visto la pelea de la famosa pareja:

Vila andar
allá por essas aradas,
tras el Carnal a porradas
por le echar

---

[8] palabra derivada de *gargamella* 'garganta' que significa 'gran garganta' o 'gran tragador'
[9] López Estrada, "Manifestaciones festivas", p. 95

de todo nuestro lugar.
(vv. 52-56)

La abundancia de comida y bebida en la cena pastoril constituye una fuente de placer sensual cuya brevedad lo hace aún más apetecible. Como queda destacado, el goce derivado de las cosas mundanas se caracteriza por su naturaleza efímera y, por lo tanto, la alegría carnavalesca de la fiesta se va a convertir pronto en el dolor de ayuno. Así lo expresa la canción pastoril:

Oy comamos y bevamos,
y cantemos y holguemos
que mañana ayunaremos.
(vv. 201-03)

Beneyto, Bras, Pedruelo y Lloriente han abandonado su ganado para divertirse, reuniéndose al calor del fuego, comiendo y bebiendo. Esto podría interpretarse como una imagen paródica de los pastores de Belén que dejaron sus deberes para adorar a Jesucristo recién nacido. El comportamiento de los rústicos encinianos indica entonces una distorsión de prioridades propia del sistema carnavalesco. Digna de atención parece ser también la escena final que empieza con el villancico cantado por los cuatro pastores, cuya parte vamos a citar aquí:

Por onrra de santantruejo
parémonos oy bien anchos;
embutamos estos panchos,
recalquemos el pellejo,
que costumbre es de concejo
que todos oy nos hartemos,
que mañana ayunaremos.
(vv. 204-10)

La canción posee rasgos de oración a Sant Antruejo, un santo burlesco, lo que sugiere una parodia religiosa. En este sentido podemos establecer una relación de esa escena con las obras anteriores de Encina que terminan con el regocijo de los pastores cantando, bailando

y rezando a Dios o a la Virgen. El autor recrea con simpatía y comicidad la reunión de los pastores, poniendo énfasis en el aspecto profano de la vida humana, lo que contrasta con el enfoque sacro tanto de las églogas de la tradición neotestamentaria (I-IV) como de la *Egloga de la grandes lluvias* (IX). Este cambio de "centro de gravedad" anuncia el advenimiento del teatro cómico que concede importancia sobre todo a la risa y a la parodia.

Otra pieza sustancial para nuestra investigación es el *Auto de Repelón*, obra *sui generis* que se distancia de las demás composiciones encinianas por el tipo de argumento y el estilo. El *Auto* evoca la tradición de los juegos de escarnio estudiantiles o los agravios propios de la época del Carnaval. Su trama consiste en las burlas pesadas y el repelón humillante a que unos estudiantes someten a dos aldeanos, Johan Paramás y Piernicurto, que llevaban a vender sus productos al mercado en la ciudad. Los pastores se refugian en una de las casas y entre sí comentan el acontecimiento.

De hecho, desde el punto de vista ideológico, de lo que se trata aquí es la historia de las relaciones entre dos clases sociales antagónicas por su formación cultural (formación académica vs falta de educación) y lugar de residencia (ciudad vs aldea). El encuentro de los dos grupos, con rasgos de una inversión carnavalesca, ocurre en la plaza de la ciudad donde toma forma de contienda física. Los estudiantes roban, repelan y aporrean a los rústicos. Son unos actos violentos, vergonzosos e impropios para los cultos que en vez de refinamiento y cortesía muestran su barbaridad. La inteligencia desviada de los letrados se emplea con fines destructores y moralmente criminales ya que las bromas estudiantiles dejan a los campesinos sin medios para mantenerse. Además, Johan Paramás y Piernicurto tendrán que reembolsar a su amo el valor de la burra preñada que se ha perdido en el alboroto. En consecuencia, la conducta de los universitarios causa angustia y humillación, repercute en el orden social y la armonía de la convivencia humana. Mientras tanto, los pastores, honestos aunque iletrados, desempeñan su función social cuidando el ganado de su amo y proveyendo la ciudad en los productos campestres. Johan en un tono anti-

intelectual reniega de los letrados y su sabiduría, llamándolos: "una milanera" (v. 7), "ladrones" (v. 55), "gente endiabrada" (v. 30) y "ruin sabencia" (v. 44). No obstante, los abusados logran una victoria moral y en ellos recae también la simpatía del autor y del público.

La llegada de un estudiante al lugar de refugio de los villanos inicia el siguiente enfrentamiento de los dos grupos. Al principio, el encuentro toma forma de lucha verbal cuando el universitario humilla y amenaza implícitamente a los pastores. Con sus trucos maliciosos llega incluso a romper la solidaridad entre ellos. Al rato, el perseguidor engañoso, a pesar de haber asegurado a los interlocutores de sus buenas intenciones, aprovecha el momento de descuido y arranca el pelo de Piernicurto. De nuevo, tenemos acentuada aquí la ingenuidad de los rústicos frente a la inmoralidad de los académicos que consideran sus actos bárbaros como bromas divertidas.

Nos parece muy interesante la observación que hace Rosalie Gimeno en la introducción a su edición de las obras encinianas acerca de la significación del pelo en la pieza[10]. El repelón de los campesinos subraya todavía más el carácter de inversión paródica que posee el *Auto*. Según la tradición, el pelo largo y descuidado distingue a los aldeanos de los habitantes de la ciudad que lo llevan corto y más arreglado. Así, desde la perspectiva de Johan Paramás, la pérdida del cabello equivale al hecho de hacerse culto:

> *... sin saber leer*
> *me han hecho acá bachiller*
> *que branca ño me ha costado.*
> (vv. 38-40)

El mismo motivo vuelve en el villancico final que, además, extiende la ecuación comparando el ser repelado con el obtener el título de licenciado:

> *El que llega a bachiller*
> *llugo quiere más pujar;*

---

[10] Gimeno, "Estudio preliminar", pp. 15-16 y 20-21

mas quien ño quisiere entrar
a estudio, ni deprender,
¡mira si lo avrá en prazer
después de bien repelado,
destojar en licenciado!
(vv. 435-41)

Como podemos ver, a medida de perder el pelo los paisanos se van haciendo más astutos y terminan apaleando a su oponente que finalmente huye de la sala. Su victoria es tanto moral como física y restablece la armonía principal. No obstante, los aldeanos condenan la sabiduría de los cultos como fuente de maldad y dan gracias a Dios que no quedaron repelados por completo:

¡bendito Dios y lloado!
pues ño me hizon licenciado.
(vv. 426-27)

En el último punto de nuestro análisis vamos a explorar la carnavalización de la obra al nivel lingüístico. Teniendo como fondo el ambiente de la plaza pública, el lenguaje que utilizan los personajes para contar sus peripecias se muestra paradigmático del sistema carnavalesco y sirve para aumentar la hilaridad de la pieza. Los insultos: "¡Hideputa, bobarón!" (v. 377), "modorrón, / grande y malo baharón" (vv. 380-81), juramentos: "¡Par Dios, par Dios, que lo juro!" (v. 11), "¡juria San Pabro!" (v. 60), "Yo te juro a San Doval" (v. 133) y otras expresiones populares como: "A, cuerpo de San Antón" (v. 25), "¡en Dios valme!" (v. 56) salen tanto de la boca de los villanos como del universitario. No faltan tampoco alusiones a las partes vergonzosas del cuerpo como nalgas (vv. 191 y 195) o trasero (v. 192), y detalles que tocan lo obsceno: "¡Con el rabo te justavan!" (v. 198). La obra termina con gritos, palos y canto alegre que pone un fin carnavalesco por excelencia a aquel juego.

Si bien las *Eglogas* V y VI representan la dramatización del festejo de Carnestolendas, el *Auto de Repelón* muestra, más bien, la presencia del sistema

carnavalesco en su estructura profunda lo que indica el rumbo de la evolución y la penetración de aquel código en el campo teatral. Dada la situación dramática concisa y repentina, sin gran desarrollo argumental, la condición de las *dramatis personae* y el carácter bufo de la obra, el *Auto* enciniano se revela, según Asensio, como "entremés en profecía"[11] y, por extensión, el punto de arranque del teatro cómico breve. El asunto allí tratado se convertirá en un motivo muy frecuente de las piezas pertenecientes a este género que es la yuxtaposición de figuras asociadas en la tradición folklórica con la inteligencia como el Estudiante, el Clerigo o la Mujer con las ligadas a la ignorancia o la inocencia como el Villano, el Vejete o el Alcalde. Los pastores encinianos marcan la trayectoria de la evolución del personaje hacia la futura concepción del bobo, figura indispensable en cualquier composición entremesil.

BARTOLOMÉ DE TORRES NAHARRO

Un tipo de teatro muy diferente de la creación del autor salmantino encontraremos en la dramaturgía de Bartolomé de Torres Naharro. Casi coetáneo de Encina (diferencia de 15-20 años), el escritor sigue la corriente de la comedia italiana y la clásica comedia latina, apartándose definitivamente de la tradición teatral del Medioevo tanto respecto a la forma como a la temática. En la historia de la dramaturgía española ocupa un puesto importante como creador del teatro secular moderno de gran influencia sobre el desarrollo de las formas teatrales y, al mismo tiempo, como autor del primer tratado teórico acerca de la preceptiva de la comedia, conocido bajo el título de "Prohemio", introducción a la edición de sus ocho comedias *Propaladia* . Uno de los puntos más interesantes de aquella doctrina es la clasificación de las comedias según dos categorías: "a noticia" y "a fantasía", primera siendo "cosa nota y vista en realidad de verdad", segunda "cosa fantástiga o fingida que tenga color de verdad aunque no lo sea"[12]. Entre las ocho comedias de Torres Naharro hay

---

[11] Asensio, *Itinerario* , p. 35
[12] Torres Naharro, "Prohemio.", p. 4

solamente dos pertenecientes a la clase de "a noticia", *Tinelaria* y *Soldadesca*, reconocidas como las obras más logradas del escritor. Ambas son resultado de la observación de la vida y las costumbres de la Roma renacentista. Sin desarrollar una acción dramática cerrada y coherente, de manera viva y en tono satírico presentan el panorama de los sectores de la sociedad romana. Dado el origen folklórico y la multiciplidad de la imagen literaria, en las dos comedias encontraremos también el más abundante material carnavalesco. Al analizarlo vamos a ver cómo este componente sirve para transmitir el mensaje del autor.

En vista de la teoría bajtiniana, arriesgaremos una hipótesis de que las dos obras de Torres Naharro proporcionan una especie de enfrentamiento de las dos culturas y el desafío de la verdad dominante. Dicha contraposición se da a través del manejo del sistema carnavalesco basado en los principios de la risa y la inversión paródica. Nos parece que la *Tinelaria* representa una carnavalización mucho más intensa y compleja, por ende, en ella enfocaremos nuestro estudio, tratando a la *Soldadesca* como fuente de datos secundaria.

Al contrario de las comedias "a fantasía" que Torres Naharro dedica a las aventuras de personajes nobles, *Tinelaria* y *Soldadesca* son las primeras en recoger a los protagonistas entre la gente de clase baja que vive en medio de vicios y crímenes. Mientras *Soldadesca* pinta la vida de los soldados mercenarios españoles en Italia, apuntando a los abusos de los oficiales en contra de los legos reclutas, *Tinelaria* saca a la luz del día fraudes, supercherías y vagancia de los criados de una casa cardenalicia en Roma. Aunque la conducta de estos individuos no es del todo moral, sus peripecias mueven al público más a la risa que a la indignación.

Tanto la condición de los personajes como el lugar de la acción, el tinelo en el caso de *Tinelaria* y las calles romanas más la casa de un labrador en *Soldadesca*, propician la comicidad verbal, punto clave del sentido humorístico de las piezas. Por ejemplo, la diferencia de las lenguas causa constantes equívocos cómicos entre los soldados españoles y los campesinos italianos. Las *dramatis personae*, sin quedar limitadas por las barreras

sociales ni la atmósfera de un lugar consagrado, se expresan de manera descarada y chispeante, a menudo empleando locuciones groseras y hasta obscenas. No faltan insultos: "hideputa" (T I, v. 288), "cagallones" (T II, v. 108), "¡Fi de caun!" (T II, v. 43), blasfemias: "cul de Deu" (T II, v. 73), juramentos: "¡voto ao corpo de Deus!" (T II, v. 37), injurias: "¡La puta que los parió!" (T III, v. 431) o juegos de palabras, como "necenciados" (S Int., v. 16) que surge de la combinación de 'necio' y 'licenciado', tan características del habla carnavalesca. Se oyen frases que aluden a las partes del cuerpo humano, especialmente las tabúes, la satisfacción de las necesidades biológicas como comer, beber o defecar: "Ora andai e cagai" (T II, v. 59), y de los apetitos sexuales, por ejemplo, se habla de un abuelo que "desvirgó un día una moza" (S III, v. 77). Generalmente, son imágenes de doble sentido que provocan la hilaridad del público. Las alusiones a la vida erótica conllevan muchas veces una injuria o un insulto.

La comida y el vino son los motivos constantes de la conversación entre los personajes, siendo en el fondo móviles de sus acciones como objeto de robos, fuente de ganancias y satisfacción de las necesidades corporales y, por último, fuente de placer carnal. Las manifestaciones de la vida material-corporal evocan la imagen estereotipada de Carnaval como combinación extremosa de la lujuria[13] y la gula. Además, producen el rebajamiento o desacralización del cuerpo humano, fenómeno que Bajtín explora bajo el concepto de "canon grotesco del cuerpo". El colmo de esta degradación presenta la expresión "¡Cul y cos!" (del catalán valenciano) que reduce la corporalidad humana al nivel de las actividades "traseras". Empleada en el contexto de juramentos relacionados con lo divino y lo espiritual:

¡Iur' a Dio! ¡Voto a Dios!
¡Per mon arma! ¡Bay fedea!
¡Io, (b)bi Got! y ¡Cul y cos![14]
(T Int., v. 48)

---

[13] En las páginas de *Tinelaria* aparece el símbolo carnavalesco de la lujuria que es el gallo (I, v. 452).

[14] *¡Juro a Dios! ¡Voto a Dios!*
¡Por mi alma! ¡Sí, por mi fe!
¡Sí, por Dios! y ¡Culo y cuerpo!

adquiere rasgos paródicos y blasfemos. No obstante, aunque grosero, el motivo material-corporal tiene un sentido profundamente positivo. En primer lugar, constituye un elemento risible que acrecienta la comicidad de la obra. En segundo lugar, queda percibido como espontáneo y unificador respecto a un grupo en su totalidad y no a unos individuos aislados.

Así se ven entrelazadas dos categorías bajtinianas de la percepción carnavalesca del mundo: el contacto libre y familiar entre la gente y la excentricidad que se dan gracias a la eliminación de la desigualdad jerárquica. Estrechamente relacionadas con ellas están las disparidades y la profanación que llevan a la parodia, recurso orgánicamente propio de la carnavalización. Las imágenes paródicas que encontramos en las páginas de *Tinelaria* y *Soldadesca* son numerosas. A la ya consabida profanación del cuerpo humano podemos agregar la parodia de índole religiosa, que se manifiesta de diferentes formas y en diversas direcciones. En primer lugar, se revela al nivel léxico mediante las locuciones tan vulgares como "pel cul de Deu" (por el culo de Dios) que raya en blasfemia profanando las instancias divinas, especialmente si tomamos en cuenta el contexto en el cual aparece: comentario sobre los prostíbulos valencianos.

No crideu,
que quant vos altres dieu,
que vull parlar ab paciencia,
es no res, pel cul de Deu,
ab lo bordell de Valencia.[15]
(T II, v. 70-74)

La jornada III de *Tinelaria* empieza y termina con bendiciones burlescas que, a la vez, conllevan una descarada maldición. Godoy y Moñiz bendicen a sus bienhechores y las circunstancias que les permiten llevar una vida placentera y despreocupada aunque

[15] *No gritéis, que todo lo que vosotros decís,*
pues quiero hablar con paciencia,
no es nada, por el culo de Dios,
comparado con el burdel de Valencia.

moralmente dudosa. Maldicen, en cambio, todos y todo lo que va en contra de su ociosidad y el estado de bolsillo. He aquí un ejemplo:

Bendigamos
al que todos adoramos,
porque nos guarde de mal,
y al que nos da que comamos,
qu'es el señor Cardenal.
Yo bendigo
pan y vino, como digo,
y esotros materiales,
y reciamente maldigo
los traidores oficiales.
Lo primero,
yo maldigo al Cocinero
que da la menestra flaca,
y después al Despensero
que compra mula por vaca.
Maldiremos,
pues que ruin vino bebemos,
al poltrón del Canavario,
y al Escalco, pues que vemos
que nos sangra el ordinario.
Pues, señores,
Dios nos mande sus favores
y nos preste sus orejas,
y nos libre de traidores,
de lites y putas viejas.
(T III, vv. 20-44)

En *Soldadesca*, por otro lado, encontraremos una absolución paródica de los pecados por parte del Atambor:

No vais vos contra la fe;
del resto, bien que pequéis,
luego yo os absolveré
cuantas veces vos querréis.
(S II, vv. 186- 89)

En ambas piezas aparecen mencionados o en persona tipos que encarnan una distorsión escarnecedora del modelo de la vida religiosa. En *Soldadesca* toparemos con un fraile que renuncia los votos y empeña sus hábitos para beber en "una sancta taberna" (S II, v. 239). La figura retórica de antítesis usada aquí subraya más el contraste, poniendo el

lugar propio de vicios a la altura de un templo. En *Tinelaria* se alude a varios personajes del mundo eclesiástico cuya vida no es del todo pía. Escalco comunica a Barabás sus ganas de tener a una monja de rango superior por concubina lo que, por ende, nos hace sospechar que esta suerte de relaciones no eran tan novedosas. En otra ocasión, los comensales del tinelo critican al Arcediano

> *tan miserable y tan ruin*
> *que se dejará morir*
> *por no gastar un cuartín.*
> (T V, vv. 137-39)

y a "su compañero, el Abad" (T V, v. 147), necio y embustero que engaña a todo el mundo con una vestimenta prestada.

Entre las inversiones paródicas a las cuales recurre el autor hay que ubicar el motivo del banquete, acto carnavalesco por excelencia. Tradicionalmente, el banquete era celebrado por miembros de la clase alta, con ocasión de una victoria militar, firmación del tratado de paz, bienvenida al representante del extranjero u otra razón importante de índole política. En *Tinelaria* presenciamos la comida diaria de los sirvientes, celebrada en el sótano de la casa cardinalicia en vez de un comedor lujoso. La comida deliciosa y el vino de calidad quedan reemplazados por el pan duro, carne hedionda y mal vino. Igualmente, la conversación acompañante no es un discurso fino ni cortés sino un intercambio de comentarios mordaces, quejas, groserías, chismes y palabrotas en distintas lenguas. Lo que prevalece en las fiestas oficiales son las diferencias de clase y rango manifestadas exteriormente por el orden de los asientos que toman los participantes, el modo de vestir, etc. En la atmósfera del tinelo, como en el Carnaval, domina la colectividad. Temporalmente quedan suspendidas todos los privilegios y relaciones jerárquicas. Durante el almuerzo Osorio y Godoy riñen sobre el puesto que van a ocupar a la mesa (T III, vv. 50-69). En la última jornada, la cena se convierte en una borrachera, siguen los brindis y todo acaba en un juego

de apagar una vela soplando[16]. Un baile de borrachos pone fin propiamente carnavalesco a la acción .

En *Soldadesca*, aunque faltan escenas de banquete, el tema de la comida también es frecuente. Los soldados se quejan constantemente de su mal dormir y peor comer. El final de la pieza resulta no menos carnavalesco que él de *Tinelaria*, pues todos los españoles junto con los italianos se unen en un desfile cantando un villancico.

A la luz de los ejemplos aquí mencionados podríamos constatar que, en el fondo, *Tinelaria* y *Soldadesca* son, más que nada, parodias disfrazadas de comedias, con buena dosis de jocosidad y sin grandes pretensiones didácticas. No obstante, no podemos pasar por alto el hecho de que el elemento paródico sea esencial para convertir las dos piezas en portadoras de cierta crítica social de la época. La crítica de Torres Naharro va dirigida en dos direcciones. Por un lado, descubre los abusos, vicios y ociosidad del estamento bajo. Por otro lado, el blanco de la sátira lo constituyen los miembros de la clase alta. En el Introito de *Soldadesca* el autor aprovecha la ocasión para echar un par de verdades al auditorio:

> *Vos, señores,*
> *vivís en muchos dolores*
> *y sois ricos de más penas,*
> *y coméis de los sudores*
> *de pobres manos ajenas.*
> (S Int, vv. 80-84)

En *Tinelaria* acusa a los pertenecientes a la jerarquía eclesiástica cuya conducta moral deja mucho que desear. Además, con su actitud ignorante o negligente frente a lo que pasa en sus propias casas consienten la malversación y la rivalidad entre los criados.

Las diferencias jerárquicas que separan los dos grupos, propias de la cultura oficial quedan fuertemente marcadas por su localización topográfica en término vertical. Lo alto

---

[16] Goethe menciona una tradición parecida en su famosa descripción del Carnaval de Roma en *Viaje a Italia* (Bajtín, *Problemas* , p. 178).

relacionado con el cielo está representado por la persona del Cardenal y sus habitaciones de arriba. El nivel bajo de la tierra corresponde al tinelo y sus comensales ubicados en el sótano de la casa cardenalicia. En la teoría bajtiniana la tierra es el símbolo de la absorbción. Por eso, los intereses del grupo bajo giran alrededor de lo vinculado con el vientre y los órganos genitales. Sin embargo, la contraparte carnavalesca revela una imagen muy distinta. Todo lo altamente estimado queda rebajado al nivel material y concreto. Los valores espirituales adquieren un significado corporal. Los de estrato bajo critican a sus superiores y resulta que en términos de la moralidad no hay grandes diferencias entre las dos clases. Así, salen a la luz las imperfecciones de la naturaleza humana, débil y errante a pesar de las apariencias que la cubren. No obstante, en ninguna de estas imágenes falta el toque cómico y humanista ya que las caricaturas de Torres Naharro no son del todo maliciosas sino que nos pintan una faceta alternativa del hombre y las relaciones humanas, diferente a la que nos proporciona la cultura oficial.

Las dos comedias se componen de tantos incidentes que resulta imposible resumir concisamente lo que en ellas sucede. En *Tinelaria* la falta de una trama bien marcada no parece ser deficiencia de la obra. La base de la comedia se sienta en la supremacía de la palabra sobre el acontecer. Se nota que no fue la intención del autor presentar una acción coherente sino captar la realidad viva en toda su multiciplidad. Para lograr este propósito el dramaturgo amontona las situaciones y los personajes, especialmente en *Tinelaria* donde el número de las figuras llega a veinte. A la cantidad de *dramatis personae* corresponde la complejidad de lenguas y dialectos que se hablan: castellano, catalán, italiano, portugués, francés, latín macarrónico y alemán. Para comprender la importancia de esta variedad lingüística tendremos que recurrir de nuevo a la teoría carnavalesca del gran crítico ruso. Según Michael Bristol, el concepto central de esta teoría es el de la "heteroglossia", es decir, diversidad social de hablas, fenómeno determinante de toda actividad lingüística[17].

---

[17] Bristol, *Carnival*, p. 20

Bajtín aplica esta noción no sólo a la polivalencia de los textos literarios "multívocos" sino también a la dispersión de autoridad por el discurso colectivo. La autoridad, en este contexto, designa el poder de imponer el modo de pensar y actuar, en otras palabras pues, se asemeja al concepto de la cultura oficial. Por lo tanto, la multiciplidad de las voces en las comedias de Torres Naharro comprueba todavía más nuestra hipotesis acerca del desafío carnavalesco de la verdad dominante que representan.

DIEGO SÁNCHEZ DE BADAJOZ

La vida y la carrera artística de Sánchez de Badajoz se desarrollan a lo largo del comienzo y el apogeo del Renacimiento español. Su obra publicada bajo el título de *Recopilación en metro* consta de 13 composiciones de variada índole y 27 farsas. La parte más valiosa de la colección la forman estas últimas por su aportación significante a la dramaturgía de la primera mitad del siglo XVI. Las farsas representan una gran variedad temática e incluyen casi todas las manifestaciones del drama religioso de aquel entonces. Asimismo, muestran a su autor como uno de los dramaturgos fundamentales de la época. Teniendo su base todavía en el teatro medieval de *milagros*, *misterios* y *moralidades*, continuando, por otro lado, la tradición dramática de Juan del Encina y Gil Vicente, las farsas constituyen un paso decisivo en la evolución del drama religioso hacia el auto sacramental. Entendidas, según la definición de la época, como amalgamas de elementos cómicos y serios, sentimentales y grotescos, sacros y profanos, demuestran una importante y deliberada ambivalencia, resultado del proceso de una profunda carnavalización.

La antedicha yuxtaposición de las dos culturas, oficial y festiva, que exploramos a la hora de estudiar las comedias de Torres Naharro, está presente también en la obra de Sánchez de Badajoz, aunque arropada de manera muy distinta. Lo más característico y original del último es su capacidad de convertir en alegoría moral los motivos profanos o bíblicos de los que parte. El dramaturgo combina teología, prefiguración y simbolismo

litúrgico con humor y sátira para facilitar la comprensión de las complicadas cuestiones dogmáticas y la exégesis bíblica al público inculto. A diferencia de Torres Naharro y Encina, Sánchez de Badajoz actúa como moralista y no crítico social, enfrentando diferentes comportamientos humanos desde el punto de vista ético. El autor se ajusta con rigurosidad a la moral cristiana, pero sin que esto le impida propagar una concepción alegre de la religión. La piedad ingenua y popular que resalta en las farsas considera a Dios más como un padre caritativo que un juez severo. También, hace que aparezcan en la trama elementos realistas de la vida cotidiana, permitiendo una vulgarización a veces muy atrevida de los temas teológicos que trata. No faltan tampoco otros temas morales como ridiculización de la fanfarronería o rechazo de todo exceso para proclamar el principio de justo medio. El efecto cómico que producen las groserías y las burlas introducidas por el dramaturgo está estrechamente ligado al fin didáctico de sus obras, que es la explicación de la doctrina evangélica. Este entretejimiento de bromas y veras presta a las farsas una estructura peculiar y novedosa que permite clasificarlas también como sátiras con alcance ético.

El papel imprescindible para lograr la cohesión de los elementos cómico-serios de la farsa lo desempeña el personaje del pastor. La figura del rústico conserva las características de jocosidad, simpleza y tosquedad ya codificadas en el teatro de Encina y Torres Naharro pero a su función tradicional de cómico y prologuista se sobrepone otro: de sermonista y exegeta. Sánchez de Badajoz usa al pastor como burlador y comentarista que expone los propósitos morales y didácticos de la obra. Gracias a su jocosidad el personaje atrae el interés del auditorio hacia el contenido teológico y moral, haciendo soportable la solemnidad y pesadez del tema. Sus comentarios graciosos y burlas cumplen la función esencial de *docere delectando*, convirtiendo al villano en un tonto-genio, precursor del gracioso y del exegeta del auto sacramental. Al mismo tiempo, la intervención de la figura

en la farsa rebasa el marco del introito lo que la transforma en una auténtica *dramatis persona*.

Todas las mencionadas aquí características de la dramaturgía del farsista extremeño se asocian con el proceso de la carnavalización literaria cuya trayectoria tratamos de trazar. Para comprobar este postulado buscaremos argumentos que lo afirmen en la *Farsa theologal*, siguendo como siempre la línea bajtiniana.

De acuerdo con lo que sugieren los carnavalistas, todo el calendario festivo medieval puede examinarse desde la perspectiva de su función social que es la de brindar posibilidades de revolver temporalmente las relaciones de poder y autoridad. La jerarquía representada en la división de las clases genera los conflictos sociales. Por lo tanto, los actos violentos cometidos durante las temporadas festivas tienen como uno de sus objetivos deshacer los agravios y aliviar las tensiones existentes entre los diferentes estamentos de la sociedad. Anthony Gash afirma en su artículo:

> Particular festivals played an important role in simbolically negotiating conflicts between opposing status groups as masters and servants (Chrismas), aristocracy and artisans (Carnival), townspeople and landowners (May day and Midsummer), husbands and wives (Hock-tide) and rival guilds (Corpus Cristi).[18]

Como vemos, entre los grupos antagonistas el crítico ubica también a los representantes de sexos opuestos y, más espécificamente, esposos y esposas. A través de los siglos la consagrada institución de matrimonio y familia servía de fundamento para la estructura social sostenida por la Iglesia-Estado. Dicho modelo de la organización de la sociedad propiciaba la relación de dependencia y subordinación de la mujer respecto al hombre, marido o padre, quien encarnaba la instancia superior de la familia. Según este punto de vista, las relaciones conyugales permitían el maltrato físico de la mujer si ésta no se mostraba sumisa y fiel. Lo arraigado de aquellas prácticas revela la existencia de las costumbres medievales que manifiestan una venganza simbólica del sexo femenino. En

---

[18] Gash, "Carnival against Lent", p. 80

varias fiestas en Inglaterra y Escocia a la mujer se le concedía el derecho de pegar a su marido. En España, el 5 de febrero, día de Santa Agueda, protectora de las casadas, las mujeres podían asumir una conducta de poder e iniciativa que durante el resto del año les estaba prohibida o desaconsejada[19].

Este tipo de conflicto abre precisamente la lista de los temas tratados en la *Farsa theologal*. La obra empieza con un hilarante relato acerca de los problemas matrimoniales de una pareja campesina. El Pastor entra en la escena quejándose de su esposa Mari Menga, displicente y celosa, que le echa broncas por mantener él relaciones con Juana, una mujer bonita y buena, es decir, sumisa. Hay que advertir aquí que el apetito sexual del Pastor desborda los límites previstos por la institución matrimonial. No obstante, el hombre atribuye toda la culpa de la mala situación familiar a su mujer y cuenta con orgullo como un día, harto de constantes riñas, apalea brutalmente a la esposa. Al oír los gritos acude la vecindad para proteger a Mari Menga del marido y curarle las heridas. El incidente reúne varios motivos típicamente carnavalescos como griterío, azotes, llantos y una sexualidad lujuriante pero, de momento, ninguna especie de inversión entra en el juego. Hasta ahora, lo que presenciamos aquí es una manifestación de la autoridad masculina y la sujeción de la mujer dentro del marco matrimonial. Sin embargo, la intervención de los vecinos que se solidarizan con la abusada hace que Mari Menga no escarmiente tras el castigo. Todo lo contrario. En la siguiente escena el Pastor describe el cambio radical de la conducta de la esposa:

En fin, maldito el castigo
que tomó de aquella hecha;
anda como bruja hecha
de facción del enemigo.
(vv. 57-60)

---

[19] Huerta Calvo, *Formas carnavalescas*, pp. 37-38

Por otro lado, vemos a la pastora tratando de conquistar a su esposo en el ambiente íntimo de la noche. Evidentemente, la pareja ha entrado en una lucha silenciosa por el poder que llegará a su punto culminante en la segunda parte del prólogo.

El episodio tiene lugar una noche cuando el Pastor desvestido está calentándose al lado del fuego y su mujer está "escamando con sosiego / peces en una barreña" (vv. 95-96). Provocada por el esposo Mari Menga riéndose le tira un carbón. El gato que está al lado "pensava que era peçe / que avía visto arrojar" (vv. 115-16). Salta para agarrarlo y, en vez de eso, atrapa con garras y dientes la parte del cuerpo más delicada del Pastor. Al ver lo que ocurre la mujer viene a socorrer al marido. El miedo del rústico produce efectos excrementales, un nuevo motivo de risa para la esposa:

> *de miedo estava tenbrando*
> *y an cas que me zurrava,*
> *alguna vezes soltava*
> *por detrás algún maldito.*
> *Mi mujer, la risa y grito,*
> (vv. 139-43)

Otra vez, tenemos aquí una combinación de elementos carnavalescos: la risa, la broma, los órganos sexuales, la defecación. A los aldeanos los acompañan los animales de significado simbólico: el gato asociado con la fertilidad y el pez vinculado con la parte sexual masculina[20]. Con la venganza de Mari Menga queda invertida también la relación conyugal. El villano "llagado y dolorido" (v. 133) yace rendido a la merced de su esposa, llorando, sin ganas de ninguna bellaquería. Mientras tanto, ella posee la autoridad y el poder de sanarlo. No obstante, con el restablecimiento de relaciones sexuales de la pareja se restaura la armonía familiar y, por consiguiente, la posición dominante del hombre. Esta re-inversión se acentúa en la parte final del prólogo en la cual el Pastor hace una exposición moralizante acerca de las cualidades de una buena esposa.

---

[20] Weissberger, "Inversión carnavalesca", p. 606

La que se tien de casar
con quien a de estar casada,
ni sañuda ni pagada
no cumpre de llo enojar.
Que la ques brava o celosa,
con su trato desmedido
ella haze mal marido
andando tan criminosa
(vv. 181-88)

En su discurso subraya la importancia de la castidad y condena a la mujer indisciplinada, lo cual constituye una especie de afirmación de la ideología oficial. De esta manera, la narración del villano mantiene una ambivalencia constante que consiste en compaginar el estilo carnavalesco con manifestaciones de la cultura dominante. Lo oficial queda implicado en el contenido moralizante del relato pastoril mientras lo carnavalesco sirve de indumentaria para exponer la doctrina.

A los actos de índole carnavalesca anteriormente señalados se agregan los medios de expresión verbal. En la plática del campesino abundan coloquialismos, locuciones vulgares hasta obscenas que, junto con la manera jocosa de contar la historia, constituyen una gran fuente de comicidad dentro de la pieza. Un importante recurso lingüístico de Sánchez de Badajoz es el sayagués[21], que da al discurso contundencia y un popularismo bien marcado.

La antedicha ambivalencia se mantiene también en el cuerpo principal de la obra. Al terminar el introito, al lado del Pastor aparece en la escena el Theólogo cuya entrada inicia el diálogo catequístico entre ambos protagonistas. El latín macarrónico y las expresiones cultas desentonan fuertemente en el ambiente rústico, enfatizando la oposición cómica entre las dos figuras. Además, causan una serie de equívocos graciosos ya que el Pastor no entiende y, por lo tanto, mal interpreta los parlamentos finos del Theólogo. Desde el comienzo el aldeano desconfía de este lenguaje ininteligible para él y trata de poner en ridículo al clérigo llamándolo "abadón" (v. 233), "escaravajón" (v. 237) y diciendo "que

[21] dialecto rústico artificialmente creado a base de leonismos, arcaismos castellanos y lusismos

viene cucuruzado / como capón señalado" (vv. 214-15). La discusión doctrinal de los dos proseguirá oscilando entre lo culto y lo abstracto de las explicaciones del eclesiástico, y lo vulgar y lo concreto de las indagaciones del paisano. La exégesis de la Biblia por parte del Theólogo encuentra en su interlocutor una interpretación material, tangible basada en los detalles de la vida diaria. El ejemplo más resaltante es el hecho de que el Pastor asocie la expulsión de Adán y Eva del paraíso con lo que le pasó a la burra de Pelayo, que por cocear a su amo recibió una paliza brutal. Esta "asnificación" del episodio bíblico, como lo llama Barbara Weissberger[22], es una típica profanación carnavalesca que consiste en rebajar la historia sagrada al nivel de la realidad cotidiana.

La discusión teológica con la misma yuxtaposición de estilos estará continuada en la tercera y, a la vez, última parte de la farsa, en el diálogo entre el Pastor y el Cura cuando se razonarán acerca de los siete sacramentos. Igualmente como el Pastor se mofaba del Theólogo, asimismo burlescamente va a criticar aquí a los religiosos:

> *¡Pardiez!, terrible dolencia*
> *percude frailes y abades*
> *pues hazen también ruindades*
> *habrando con reberencia*
> (vv. 1085-88)

Sin embargo las voces del Pastor y del Cura no son las únicas que se oirán disputar en el episodio final. Al sayagués del rústico y el castellano culto de los eclesiásticos se agregan la jerga con deformaciones fonéticas características de negros y gitanos que usa la Negra y el castellano distorsionado por expresiones extranjeras (de francés, italiano, catalán y portugués) que habla el Sacamuelas. Los diferentes lenguajes representan discursos sociales distintos que interactúan entre sí. A veces, entran en conflicto, en otras ocasiones negocian para establecer la comunicación. La concurrencia de las voces lleva a la formación de un discurso colectivo que no permite que una voz domine sobre otra. Esto resulta

---

[22] Weissberger, "Inversión carnavalesca", p. 610

también en la creación de la múltiple perspectiva ya que cada uno de los personajes va a evaluar la realidad desde un punto de vista diferente. El objetivo de esta pluralidad en la *Farsa theologal* es, a nuestro parecer, un medio de suavizar la severa imagen de Dios y la religión propagada por la estancada autoridad de la Iglesia.

El carácter carnavalesco del episodio final se subraya también por el desfile de tipos cómicos: la Negra, el Soldado fanfarrón, el Sacamuelas y el Pastor que suscitan una serie de situaciones hilarantes. Un acto carnavalesco por excelencia es la fabricación del espantajo por parte del Pastor para pagar una broma a la Negra. El muñeco asusta terriblemente al Soldado presumido hasta hacerlo desmayar. Así, queda derrocado el fanfarrón que en vez de ser un guerrero valiente de sangre real, autor de grandes hazañas, resulta un miserable cobarde y, encima, ladrón. Para colmo, quien logra espantarlo es un villano bobo considerado en la tradición del teatro primitivo como tipo temeroso. El arrepentimiento del Soldado es momentáneo y, en consecuencia, lleva a una humillación total. Para salvar la reputación el fanfarrón finge un dolor de muelas, supuesta razón de su desmayo, y, a continuación, deja extraerse dos muelas sanas. Asimismo, el autor pone en ridículo no sólo a él sino también al médico que no sabe curar. En la escena final que reúne a todos el Pastor decide apalear a la Negra por rechazar ella su oferta de casamiento y pide ayuda al resto de los personajes. La Negra se defiende y el Cura pone paz entre los dos, cerrando así la acción.

En vista de lo expuesto podemos decir que tanto el prólogo como la parte final de la farsa están lejos de ser episodios exclusivamente cómicos que rompen la monotonía y la seriedad del núcleo catequístico. Para comprobarlo vale la pena indicar aquí el paralelismo de algunas escenas, como por ejemplo el apaleamiento de Mari Menga, el incidente de la burra de Pelayo y la prueba de mantear a la Negra o la restauración de la armonía matrimonial y el abrazo final de la Negra con el Pastor. Las dos partes desempeñan un papel importante en la estructura de la farsa y se ven conscientemente sometidas al

propósito de la pieza. La abundancia de los elementos carnavalescos y, por consiguente, el constante desafío de las autoridades oficiales hacen denegar la tesis de que la *Farsa theologal* tenga un objetivo únicamente didáctico. En realidad, es un texto multívoco que recoge diferentes puntos de vista en una jocosa confusión. Aboliendo la teoría de que la risa equivale a la trivialización, Sánchez de Badajoz asienta las bases de su obra en el principio de "rire de fête", risa festiva, universalmente compartida y dirigida a todo el mundo y sus instituciones. Al mismo tiempo, es también una risa purificadora que renueva las viejas formas y estructuras.

GÉNERO MENOR

Ya en la Antigüedad clásica ciertos géneros literarios se consideraban inferiores respecto a otros elevados como la epopeya o la tragedia. En el campo teatral esta posición ocupaban obras cómicas de reducida extensión, intercaladas en la representación de la tragedia para la diversión del público. En España, las fórmulas dramáticas se cristalizaron definitivamente en la época de Renacimiento y fue entonces cuando se diferenciaron los géneros mayor y menor, el primero en forma de comedia mientras el otro dentro del marco del teatro cómico breve. El género menor nunca se hizo completamente independiente para ser representado aparte de la pieza mayor excepto las llamadas follas de entremeses que se organizaban durante el tiempo del Carnaval[23]. La modalidad principal del género menor, el entremés, nació de un episodio cómico primeramente incluído y más tarde separado del cuerpo de la obra dramática. Su significado se delucida mediante el hecho de que constituye una contraparte y, a la vez, ampliación de la obra mayor. En contraste con la última, el entremés promueve la contemplación del mundo como, según Asensio, "la selva de instintos en que el fuerte y el astuto triunfan, o como una vasta jaula de locos"[24]. La ampliación consiste en mostrar cuadros que rebasan el marco de la pieza principal y

[23] Asensio, *Itinerario*, p. 16
[24] Asensio, *Itinerario*, p. 36

presentar imágenes paródicas de sus situaciones y personajes. A la luz de las conclusiones anteriores, inmediatamente se hace notorio el paralelo entre los géneros dramáticos y los sistemas culturales. El género mayor destinado a tratar asuntos elevados y de índole seria corresponde al sistema de la cultura oficial. Mientras tanto, el menor, dadas sus raíces eminentemente folklóricas, constituye una expresión de la cultura popular festiva.

El entremés denuncia y acepta el caos del mundo. Su temática gira alrededor de los defectos de la sociedad y los individuos. El rasgo determinante es la concentración de la comicidad y la ubicación en las esferas populares. En este sentido, podemos decir que el entremés refleja el más profundo proceso de carnavalización entre todos los géneros dramáticos. En la atmósfera de las celebraciones carnavalescas tienen su origen las burlas entremesiles. El repertorio del género reúne figuras de baja condición cuyas acciones y actitudes podríamos clasificar en las siguientes categorías: el escarnio del prójimo, el engaño conyugal, la glorificación del comer y beber, y el desfogue de los instintos antisociales. La descarga agresiva entre los personajes revela una voluntad de rebelarse contra la estructura de la sociedad impuesta e injusta. De acuerdo con este principio, la representación entremesil se llenará de padres engañados, aguaciles apaleados, maridos cornudos, ladrones, mujeres infieles, clérigos viciosos. En aquel mundo la moralidad existe sólo implícitamente ya que la chanza a a cual están sometidos los protagonistas sugiere la existencia de normas opuestas.

La función clave del género es entretener al auditorio en los intermedios o a la entrada de la pieza mayor, provocando la hilaridad sin pretensiones didácticas o estéticas. La óptica alegre quita toda la seriedad a la acción y a los personajes. El abuso, la maldad y el sufrimiento se ven esencialmente como fuente de comicidad, por ende, no están ideados para despertar la compasión ni la ira. El público se ríe de la desgracia del tonto y el dolor del infeliz con infantil y, a veces, sádico deleite. La hilaridad nace también de la elementalidad de los individuos, las acciones y la lengua que manejan. La primacía de la

risa impone al entremés una estructura particular que comprende la burla como desencadenante de la acción. Su desarrollo lo componen tres elementos básicos que son: preparación de la burla, ejecución y desenlace[25]. Frecuentemente el remate de la obra consiste en un aporreamiento final de los personajes por parte del bobo o simple lo que, otra vez, denuncia el contacto del género con las prácticas carnavalescas.

La burla concebida como especie de juego obedece a dos motivaciones primordiales que son la necesidad de procurarse comida o dinero, o llenar el tiempo de ocio con realización de alguna broma. Por consiguiente, el hambre, la gula o el apetito sexual van a condicionar la trama de la mayoría de las obras. La estructura de la burla exige la presencia de dos tipos de personajes: los agentes inteligentes y activos al lado de otros pacientes, pasivos e ignorantes. En el engaño participan consciente o inconscientemente todos los personajes que llevan a cabo acciones estereotipadas, de acuerdo con el papel que desempeñan, de modo que resultan predecibles el desarrollo y el término de sus peripecias. Por eso mismo, las *dramatis personae* entremesiles quedan reducidas al rango de títeres o máscaras correspondientes a las cualidades sobresalientes de su personalidad o condición que simbolizan, por ejemplo: pobreza, sexualidad, avaricia, pedantería, fanfarronería, etc. Así, el Soldado será usualmente un fanfarrón. Junto con el Estudiante aparecerán ligados al hambre y la carencia de bienes, mientras el Viejo y el Sacristán irán asociados con la opulencia y la tacañería. La concupiscencia formará parte de la imagen del Sacristán y la Mujer. Este elenco de máscaras denuncia la influencia de la *commedia dell'arte*, de manera que los personajes italianos concuerdan con las figuras entremesiles: *Pantalone* con la imagen del Vejete, los *Zanni* con la pareja de criados tonto y listo, *Capitano* con el Soldado, *Dottore* aparece prácticamente sin variaciones como Doctor. Esta correspondencia, según Javier Huerta Calvo[26] no se explica de otra forma sino a través del código cultural del Carnaval en el cual se inscriben ambos géneros.

---

[25] Huerta Calvo, *Teatro breve*, p. 17
[26] Huerta Calvo, *Teatro breve*, p. 31

La *dramatis persona* clave del entremés es el bobo o simple que como víctima de befas es la figura más risible de todas. El bobo no aspira más que a los goces tangibles. Su ignorancia y necedad hacen que constantemente esté engañado, perseguido por el hambre y los palos, suministrando a la acción una comicidad más primitiva. La simpleza y, por ende, lo ridículo del personaje se ven reforzados por sus recursos de la expresión verbal. El limitado vocabulario del bobo, capaz de transmitir solamente conceptos básicos y actos de rango inferior hace caerlo en todo tipo de trampas lógico-lingüísticas como deformar palabras, confundir sus significados o malinterpretar lo dicho.

El entremés y el teatro breve, en general, manejan un lenguaje vivo de cada día, característico de la plaza pública, con toda la variedad de jergas y dialectos. El lenguaje sirve de definidor del carácter de los personajes, de ahí, la presencia de voces distintas que proceden de diferentes idiomas, ámbitos profesionales y capas sociales. El argumento se fija en el espacio abierto y se apoya en todas las formas de diversión posibles de asimilar para un espectáculo teatral. A su formación contribuyeron la música, el baile, las ceremonias procesionales, las cabalgatas carnavalescas, los festejos callejeros y todo tipo de manifestaciones lúdicas espontáneas. El movimiento escenico lleno de animada gesticulación a menudo desemboca en canto y baile hasta el punto de hacer surgir, en el estado avanzado de la evolución del género, toda la variedad de formas como baile (entremés cantado), mojiganga, loa y jácara[27].

No obstante, hablando de Renacimiento nos detendremos en la fase todavía bastante primitiva en el desarrollo del teatro breve. Tomaremos en cuenta a dos autores que en la historia de la dramaturgía española ocupan el puesto de iniciadores del género entremesil, modalidad principal del teatro breve. Para empezar, nos concentraremos en la obra de Sebastián de Horozco por ser éste el autor del primer entremés independientemente

---

[27] Huerta Calvo, *Teatro breve*, pp. 48-64

compuesto. En segundo lugar, estudiaremos los pasos de Lope de Rueda, creador propiamente dicho del género.

SEBASTIÁN DE HOROZCO

El *Entremés* de Horozco aunque cronológicamente correspondiente a los pasos de Rueda ofrece un modelo más arcáico y, al mismo tiempo, mucho más complejo. La obra sin título, fechada en torno a 1550 ocupa un lugar particular entre las representaciones del escritor toledano como la única composición de este tipo. Según indica su epígrafe, la pieza fue compuesta "a ruego de una monja", probablemente para formar parte de los festejos de un monasterio y suele considerarse como el primer entremés completamente autómono de la obra dramática mayor.

El *Entremés* proporciona un cuadro costumbrista sin gran desarrollo argumental. Su contenido consiste en la llegada a Toledo de un villano y en el encuentro de éste con varios habitantes de la ciudad. Todos los protagonistas forman una galería de tipos populares de la época: pastor, fraile mendigante, pregonero, vendedor ambulante. La aparición de los cuatro personajes marca cuatro episodios que crean la estructura dramática de la pieza. Como en la mayoría de los entremeses renacentistas, la acción se desarrolla en un espacio abierto, que en este caso son las calles de Toledo, donde se reúne la gente de procedencia social y cultural muy diversa. Los personajes se distinguen por su forma peculiar de expresión, por ejemplo, el Villano por su habla tosca, con características deformaciones fonéticas o el Fraile por el uso del latín. El tipo de lenguaje que utilizan refleja el ambiente y la posición en la sociedad que ocupan. Cada uno de ellos desempeña un papel doble, el de individuo con sus propias ideas y manera de actuar, y, a la vez, el de representante de un grupo social. Así se produce el efecto de multivocalidad o "heteroglossia" del cual ya hablamos en los apartados anteriores. Esta polifonía se ve recalcada mediante un lenguaje de gran fuerza expresiva en el que abundan las exclamaciones: "¡Harracá!" (v. 149),

"¡Cuerpo de San Balandrán!" (v. 217), insultos y pullas: "Hideputa" (v. 196), "costal de paja" (v. 119), "gentil rebuznador" (v. 136), "fray quispocio" (v. 445), "don traidor" (v. 340), juramentos: "¡Juro a sant Junco!" (v. 10), "yo te juro a san Bras" (v. 189).

El *Entremés* empieza con la entrada del Villano cantando una canción popular de su tierra y contando, luego, el propósito de su visita en la ciudad que es comprar un regalo a una zagala. Al contar sus aventuras amorosas el rústico se muestra desenfadado y algo soez. Por el camino encuentra al Pregonero con quien entra en discusión. El Pregonero se burla de la torpeza del Villano lo que lleva, en consecuencia, a un intercambio de insultos fuertes y algunos golpes o repelones. Hechas las paces entre los dos, recuerda el Villano que es el día de su santo, San Juan Evangelista. En ese momento aparece un fraile pidiendo limosnas a quien inmediatamente atacan los interlocutores, acusándole de toda clase de vicios, como visitas a las bodegas y puterías toledanas, y defraudación de limosnas:

> *no queda, en fin, tarde o cedo,*
> *bodegón ni tabernilla.*
> *Y aun no será maravilla,*
> *algún día,*
> *visitar la putería*
> *si le toma tentación,*
>
> (vv. 288-93)

En la primera etapa, la contienda se reduce al nivel verbal de injurias, alusiones e insultos que se hacen cada vez más pesados. Como el Fraile también se llama Juan, sus oponentes lo obligan a invitarlos a beber con el dinero recaudado. En aquel entonces llega el Buñolero pregonando su mercancía. Comidos todos los buñuelos, el Villano y el Pregonero fuerzan al Fraile a que los pague. Cuando éste se resiste todos, con el Buñolero incluído, llegan a amenazarlo. El ataque verbal se convierte en un manteo y sólo termina cuando la víctima accede a las exigencias de los agresores que, encima, se deleitan al pensar en el castigo que sufriría el clérigo en el convento. La obra se cierra cuando los tres obligan al Fraile a invitarlos a beber.

La acción, como fácil de notar, se revela paradigmática del sistema carnavalesco. Hay tres etapas que marcan aquí el ritmo del ritual. *Primo*, los personajes agentes, el Pregonero y el Villano, insultan al personaje paciente, el Fraile, lo que constituye una forma de desenmascaramiento irónico. *Secundo*, lo apalean y, *tercio*, todos juntos celebran una especie de banquete (comida y bebida). En el acto de manteamiento el Fraile, indefenso contra tres oponentes, se parece a un pelele carnavalesco, muñeco de paja y trapos que solía ponerse en los balcones y golpearse en la temporada de Carnestolendas[28]. El monento final representa un cambio radical de atmósfera. La disputa y los golpes derivan en regicijo de la fiesta, parte imprescindible de cualquier celebración popular. El desenlace entre divertido y amoral nos ofrece una solución típicamente carnavalesca: la renovación simbolizada por la paliza después de una metafórica muerte purificadora.

LOPE DE RUEDA

El teatro cómico breve cuyo advenimiento anuncian las obras de Juan del Encina y Sebastián de Horozco obtiene su forma moderna y completa con los pasos de Lope de Rueda. El autor sevillano adaptó en sus piezas un lenguaje, personajes, situaciones y temas que dieron a esta clase de composiciones la individualidad del género literario. El paso ruediano inspirado por la observación de la realidad cotidiana constituye una muestra del más genuino teatro popular. Llamado también, según la época, entremés o sainete fue cultivado después, a través de los siglos en forma de un pequeño cuadro de costumbres y, al mismo tiempo, intercalado cómico en la representación teatral más seria.

Los mejores pasos de Lope de Rueda se editaron en 1567 bajo el título de *El Deleitoso*. A diferencia de las piezas encinianas o la de Horozco, las obras ruedianas están escritas en prosa, la cual predominará en el género hasta la segunda década del siglo XVII. Mediante el uso de la prosa el autor:

---

[28] Caro Baroja, *El Carnaval*, p. 63

> pudo remedar las inflexiones del habla, los modismos y matices de la conversación, explotar así nuevos sectores de la naturaleza humana y de la vida de su tiempo.[29]

En otras palabras, por medio de la prosa Rueda trasladó a la escena el lenguaje coloquial de distintos sectores sociales en toda su riqueza, lo cual fue la aportación más original del dramaturgo. La gracia del diálogo sin perder la calidad literaria explota esta multivocalidad lingüística para suscitar las carcajadas del auditorio. La variedad de jergas y modos dialectales corresponde al elenco de los personajes, figuras pintorescas de raigambre folklórica: maleantes, rústicos, gitanos, negros, alcahuetas, vagabundos, etc. Todos ellos diseñados esquemáticamente de modo que representan caricaturas de tipos sociales, inciden en un constante *quid por quo*. Entre ellos se destaca el bobo, eje de la acción burlesca.

Como anteriormente dijimos, en el teatro español el género entremesil muestra rasgos de la más intensa carnavalización. En el caso de Rueda la influencia del Carnaval la vamos a demostrar a base de dos pasos de la colección *El Deleitoso* que son *Tierra de Jauja* (Paso quinto) y *Cornudo y contento* (Paso tercero).

Tierra de Jauja evoca el motivo de la tradición medieval del país de Cucaña, paraíso de hambrientos y holgazanes, donde pagan por dormir, los árboles con troncos de tocino producen buñuelos, las calles están empedradas con pasteles, los ríos desbordan de miel y leche. Efectivamente, la comida resulta ser el móvil de todas las acciones que emprenden aquí los personajes. Dos ladrones, que el día anterior empeñaron sus últimas pertenencias por beber en la taberna, acosados por el hambre inventan una burla para saciar sus estómagos. Mendrugo, un simple que aparece en el camino les revela que lleva una cazuela de comida para su esposa encarcelada. Honzigera y Panarizo le cuentan alternativamente sobre las maravillas de Juaja y furtivamente devoran el contenido de la cazuela mientras embobado con el relato Mendrugo se relame de gusto. El mundo ficticio de la abundancia, con ríos de miel y árboles de tocino, recreado en el cuento de los ladrones constituye una

---

[29] Asensio, *Itinerario*, p. 41

irónica oposición a la escasez de la comida en el mundo real. El contraste entre el hambre vejatoria y la utopia de las maravillas lejanas se presentan gráficamente por los gestos en el aire del que narra para atraer la atención del simple y los gestos por debajo del que se agacha para comer.

La deficiencia mental de Mendrugo, fuente de risa, no solamente le hace víctima de la burla sino que también se manifiesta en el campo lingüístico. El bobo asocia las palabras desconocidas con las nociones rudimentarias que maneja. A menudo trastoca los vocablos o inventa expresiones extrañas. Su ignorancia se nota especialmente en el hecho de ufanarse él de que a su esposa le van a dar un obispado. En realidad, Mendrugo confunde la coroza vergonzante que va a llevar la mujer por ser alcahueta con la mitra obispal y, encima, lo espera contento para ser nombrado el "obispeso". La paradoja que se crea entre la imagen de una alcahueta presa y la de un alto cargo eclesiástico es un siguiente elemento carnavalesco.

La esfera lingüística ofrece una inagotable mina de recursos cómicos y posibilidades de la burla, especialmente cuando en el juego entra el lenguaje metafórico. El paso *Cornudo y contento* se basa precisamente en la metáfora bíblica que presenta a los esposos como un solo cuerpo. Martín de Villalba, marido bobo y cornudo, engañado por su mujer y su amante, estudiante y primo de ella, se deja convencer de que el remedio destinado para la esposa funcionará igualmente si lo toma él. De acuerdo con la misma lógica, Martín ayuna para que no le haga daño a ella la comida que él coma. Al final, accede a que su mujer acompañada por el galán vaya a cumplir unas novenas para recuperar la salud. Sin darse cuenta de nada el marido se queda contento prometiendo ayunar por nueve días por el bien de su esposa. La necedad del cornudo la podemos detectar en las constantes confusiones y gracisos equívocos que surgen a lo largo de su diálogo con los demás, por ejemplo:

Lucio
Mochacho, toma esos pollos; cierrame esa gelosía

Martín
No, no, señor, que no son pollos de gelosía;
(p. 518)

El efecto risible se alcanza también por medio del contraste entre los personajes. Usando la terminología teatral podríamos decir que las figuras de este paso representan en uno u otro sentido las contramáscaras de sus oponentes. Los pares contrastantes son los siguientes: marido-mujer, marido-amante y marido-médico. La imagen del marido, probablemente viejo y bastante rico, tonto pero fiel a su esposa revela rasgos opuestos respecto al resto de los personajes: la mujer joven, adúltera y astuta, el estudiante joven, engañador e inteligente, además, tradicionalmente pobre y, por último, el médico educado pero acosado por la miseria. Lucio cuyo consejo busca Martín sabe sobradamente que la enfermedad de Bárbara es fingida y utilizada como pretexto para asegurarle la compañía del amante. Sin embargo, el hambre que padece le hace olvidar la ética de su profesión. El discurso del supuesto saber, resultado de la educación que recibió Lucio paradójicamente llega a ser fuente del engaño del bobo. Con un par de pollos y un ganso prometido el médico se convierte en cómplice de los burladores. La pobreza y el hambre al lado de la ciencia y el estudio componen una imagen paródica, especialmente si, por otra parte, observamos la estupidez asociada con la opulencia. Las mismas observaciones pueden referirse a la figura del estudiante, representante del mundo intelectual, tradicionalmente sin medios económicos suficientes para mantenerse. El paso celebra también el apetito sexual de la mujer y su galán junto con la primacía de las necesidades corporales, hambre en este caso, sobre los valores morales. El público suelta carcajadas al ver la desdicha del crédulo y el triunfo de la malicia. Lo que domina, entonces, la composición del paso es el código del "mundo al revés" con sus inversiones carnavalescas.

CAPÍTULO II: SIGLO DE ORO

Hasta los mediados del siglo XVII el Carnaval constituye una forma de la vida misma representada bajo las reglas del juego. Al Carnaval no se asiste sino que se vive en él; es la segunda vida del pueblo basada en el principio de la risa. La gente participa directamente en las actividades festivas de la temporada, compartiendo la percepción carnavalesca del mundo de modo que el espíritu del Carnaval define el ritmo cíclico del vivir durante el año.

No obstante, después de su florecimiento en la época renacentista, la cultura carnavalesca empieza a decaer. Según Bajtín:

> ...casi pierde su carácter universal, disminuye su peso específico en la vida de los hombres, sus formas se empobrecen, se reducen y se simplifican.[30]

Poco a poco las prácticas carnavalescas van evolucionando, desprendiéndose cada vez más de su base popular. En la opinión de Samuel Kinser, en el período entre los siglos XV y XVIII, en la cultura carnavalesca europea tiene lugar un cambio significante que consiste en un progresivo reemplazo de la "presentación", participación espontánea de las masas, por la "representación", espectáculo que establece una distancia entre los representantes y los observadores[31]. Al mismo tiempo, los festejos carnavalescos van perdiendo su carácter ritual y simbólico. Muchas de las formas, sobre todo, las de índole externa, ornamental, quedan absorbidas por la cultura cortesana y , según la teoría bajtiniana, se manifiestan en una tendencia nueva, "corriente de mascarada".[32]

Al decrecimiento de la tradición de la participación universal en la rebeldía carnavalesca contribuyen, como trata de demostrar Kinser, los cambios ideológicos, políticos y sociales que se producen en la mayor parte de Europa a consecuencia del

---

[30] Bajtín, *Problemas*, p. 184
[31] Kinser, "Presentation", p. 1
[32] Bajtín, *Problemas*, p. 184

movimiento de la Reforma y la expansión de las ideas del humanismo. Las dos corrientes privan el Carnaval de su significado cristiano que lo vincula, a base de oposición, con la Cuaresma. En Alemania, donde la Reforma tuvo un enorme impacto sobre la vida diaria del país, el fervor religioso de las luchas entre los protestantes y los católicos a menudo encubría las verdaderas causas políticas y económicas. Las autoridades municipales hacían lo posible para mantener el control en sus regiones respectivas durante ese largo período de contiendas. Una de las formas de vigilancia era la supresión de las celebraciones carnavalescas populares que habrían podido servir de pretexto para una rebelión real. Para contentar a las masas el cabildo permitía desfiles festivos, no obstante, los participantes tenían que obtener una autorización especial para el evento. No es de extrañar que la participación en la parada se convirtiera en un privilegio accesible sólo a las familias más poderosas de la elite burguesa. Desde luego, el Carnaval en su versión popular sobrevivió las restricciones en las tabernas, las casas y las callejuelas distantes de la plaza mayor. Sin embargo, la actividad carnavalesca oficial, al pasar por el proceso de espectacularización, paradójicamente formó parte del sistema socio-político dominante, perdiendo su profundo sentido original.

En España, aislada hasta cierto punto del resto de Europa, la Reforma no atrajo tantos seguidores como en los países del Norte, aunque tampoco podemos decir que pasó sin eco alguno. Tenemos que recordar que el luteranismo no solamente abogaba por la reforma religiosa sino que también era un desafío contra el poder imperial y la autoridad absoluta de la Iglesia Católica. Los magnates europeos, incluídos los españoles, estaban interesados en ganar tanto la libertad religiosa como una mayor autonomía política. La Iglesia española, que hasta entonces gozaba de un poder político y económico extraordinario, se vio amenazada en su posición de privilegio y se incorporó fervorosamente al movimiento de la Contrarreforma iniciada en el Concilio de Trento (1545-63) . Y aunque parezca contradictorio, comparando las circunstancias históricas de

Alemania y España, uno de los aspectos de vida social que inmediatamente sufrieron las consecuencias de la lucha contrarreformista fue el Carnaval. Desde la época de Carlos I/V empezaron a suprimirse algunas de las prácticas carnavalescas que contenían, en la opinión de las autoridades eclesiástico-estatales, elementos anticlericales o anticatólicos. Se controlaban los bailes, las mascaradas y otros festejos públicos[33].

La decadencia de la cultura festiva popular que se dio a causa de la influencia restrictiva del sistema dominante coincidió con la aparición de la tendencia barroca de celebrar muy elaboradas y ostentosas formas de culto religioso, disponer extravagantes procesiones cortesanas y preparar muy complicadas puestas en escena de las obras dramáticas, especialmente los autos sacramentales. Todo aquello puede interpretarse como un síntoma del intento de reemplazo de lo espontáneo por lo controlado, por parte de las autoridades, y de la espectacularización de las formas de entretenimiento colectivo. A medida que las autoridades de Iglesia-Estado iban entrando en el terreno del antiguo dominio del Carnaval, las libertades y la precepción carnavalesca del mundo encontraron su desembocadura en el ámbito teatral. Allí florecieron y algunas de ellas siguen preservándose hasta hoy en día.

En el siglo XVII los espectáculos de diferentes tipos y, sobre todo, los teatrales adquieren una importancia extraordinaria, sorprendente para una época de tan profunda crisis política y económica. La propensión a lo representacional se manifiesta no solamente en la animada vida teatral y cada vez más espléndidas escenizaciones sino también en las formas de celebrar cualquier acontecimiento público. El gusto por el espectáculo está presente tanto en las esferas aristocráticas como en las capas más bajas de la sociedad y se relaciona con un modo de ver universalmente compartido en la época barroca que percibe el mundo, parafraseando a Calderón de la Barca, como un gran teatro y la vida como una comedia. El hombre del Barroco vive representando. Por consiguiente, el teatro

---

[33] Soufas, *Carnival*, p. 317

propiamente dicho constituye una imitación del mundo real. La diversión y el ocio proporcionan una oportunidad de escapar de las miserias diarias y los problemas de la sociedad decadente. La fiesta, entonces, es un acto colectivo de celebrar la utopia.

La afición al ocio y a la fiesta se exterioriza en la escena del corral. La función teatral deja de ser una mera representación de la obra dramática. Se convierte en todo un evento social en el cual la comedia es sólo uno de los muchos componentes. El espectáculo se va complicando con la adición de nuevos modos de entretener al auditorio de manera que llega a ser un conjunto de esquema siguiente:

Preliminares: música, golpes en el tablado, etc.
Loa
Comedia: I jornada
Entremés
Comedia: II jornada
Baile
Comedia: III jornada
Mojiganga, fin de fiesta[34]

que se vale de una gran variedad de formas expresivas como el texto literario, la música, la danza, las artes plásticas, la actuación. Así, la representación siendo la suma de antedichos elementos deriva en una especie de fiesta. De ahí, muchos dramaturgos empiezan a escribir composiciones llamadas precisamente "fiestas teatrales"[35] que combinan la pieza mayor con obras menores dentro de una unidad compacta.

En el ambiente festivo del espectáculo se invalida la primacía de unos géneros dramáticos sobre otros. Los espectadores con la misma impaciencia aguardan el desarrollo de la acción de la comedia como los intermedios cómicos. Según las divisas de la nueva estética, se suspende la tradicional división entre la tragedia y la comedia, tan rigurosamente

---

[34] Huerta Calvo, *Teatro breve*, p. 10

[35] Por ejemplo, *Una fiesta sacramental barroca* de Calderón de la Barca, consta de "Loa para el auto", entremés "Los instrumentos", auto sacramental "La segunda esposa y triunfar muriendo", "Mojiganga de las visiones de la muerte". Otros tipos conocidos: fiesta mitológica, fiesta burlesca, según la especialización temática.

observada en las épocas anteriores. Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* postula:

> *Lo Trágico con lo Cómico mezclado,*
> *Y Terencio con Seneca - aunque sea*
> *Como otro Minotauro con Pasife -*
> *Harán graue vna parte, otra ridícula,*
> *Que aquesta variedad deleyta mucho,*
> *Buen exemplo nos da naturaleza*
> *Que por tal variedad tiene belleza*
> (vv. 174-80)

El origen de este amalgama hay que buscarlo en la voluntad de complacer al espectador cada vez más exigente y de reproducir la realidad de la vida humana.

La mezcla de lo trágico y lo cómico simbólicamente representada por el concurrir del galán y el gracioso, resulta en el contraste entre los distintos puntos de vista, figuras y concepciones. La fusión de los contrapuestos no permite una interpretación separada de cada elemento: la presencia del uno condiciona el otro y viceversa; lo trágico y lo cómico se subrayan y se apoyan mutuamente. Este canon, que los críticos llaman la estética de la doble profundidad, uno de los logros artísticos de la época, refleja la conciencia barroca de la discrepancia entre la armonía del universo y el caos de las instituciones humanas. El entrelazamiento de valores antagónicos como la belleza física y la espiritual, la austeridad y el placer, la contemplación y la vida activa, el ascetismo y la mundanidad, característico del período presenta una afinidad con el espíritu carnavalesco que se complace en unir lo antitético en pares paródicos.

Al analizar el cultivo de lo carnavalesco en el teatro barroco no vamos a guiarnos por el criterio de autores y obras como lo hemos hecho estudiando la dramaturgía de la época renacentista. La abundancia de la producción dramática del Siglo de Oro nos impone la necesidad de limitarnos a presentar solamente esos fenómenos que nos parecen novedosos y sustanciales en el proceso de carnavalización del género dramático en España. Desde luego, la forma más importante de la época es la comedia y en ella vamos a enfocar

nuestro estudio. Los temas que iremos elaborando en referencia a la comedia van a ser los siguientes: el juego de contrastes, el personaje del gracioso y el fenómeno de travestismo como ejemplos de la manifestación del sistema carnavalesco en la obra dramática áurea. La imagen de la dramaturgía barroca no sería completa sin mencionar, siquiera concisamente, su desarrollo en el campo del género menor. Aunque, como hemos fijado anteriormente, nuestra prioridad la constituye el texto literario, el caso de dicho género requiere también un breve reparo en su aspecto extratextual.

GÉNERO MENOR

El género cómico breve, que en el capítulo precedente situamos en el seno del teatro carnavalizado, en la época barroca sufrió algunos cambios que lo desviaron, de cierta manera, del camino jalonado en los tiempos de Lope de Rueda. El variante principal de esta clase sigue siendo el entremés, aunque con el tiempo quedan incorporadas a la fiesta teatral y ganan la popularidad también otras modalidades como: el baile, la mojiganga o la jácara.

Las necesidades materiales y el tiempo de ocio suelen ser las dos motivaciones que inician la acción entremesil basada en la burla. Mientras la primera domina la temática del entremés renacentista, la segunda prevalece en la época áurea. El ambiente festivo, frecuentemente asociado con las protagonistas femeninas es el típico del entremés barroco cuyo ejemplo por excelencia nos ofrece *Don Gaiferos y las busconas de Madrid* perteneciente al caudal literario de Luis Quiñones de Benavente. En él presenciamos cómo el disfrute del tiempo de ocio se lleva al extremo cuando María y su criada Inés se divierten a costa de Don Gaiferos, víctima de consecutivas burlas.

El entremés renacentista escrito en prosa se caracteriza por un alto grado de verosimilitud tanto conceptual como lingüística. A principios del siglo XVII las composiciones entremesiles empiezan a escribirse casi exclusivamente en verso y se distinguen por la propensión a los juegos conceptistas, la alegoría y la sofisticación del

lenguaje. Este tipo de estilización conduce a un mayor distanciamiento de la realidad y demuestra la desviación del género de sus raíces populares. Como otras manifestaciones de la literatura carnavalizada, el entremés sufre una desvirtuación del contenido ideológico y, en consecuencia, una alteración de su significación primitiva.

Entre las modalidades genéricas vale la pena mencionar la mojiganga y la jácara por su más estrecha relación con el sistema carnavalesco. La primera se originó en el ambiente callejero como mascarada grotesca y/o cabalgata celebradas en la temporada del Carnaval. En ella, con el acompañamiento de baile y música, aparecen personajes mitológicos, históricos y/o literarios ridiculizados por máscaras y disfraces[36]. La mojiganga callejera sirve de modelo para un tipo de pieza teatral breve y las dos formas conviven, de hecho, en la época barroca como muestras vivas de la infuencia de la cultura festiva en el desarrollo del teatro. La siguiente variante, la jácara, constituye la más brutal antítesis del mundo idealizado de la comedia. Su acción se desarrolla en un ambiente prostibulario degradado al máximo. Las prostitutas, rufianes y toda clase de maleantes, protagonistas de la jácara, contrastan con el elenco de la obra mayor, ofreciendo la oportunidad de presentar toda la variedad de facetas auténticas del mundo humano.

Hablando acerca del teatro del Siglo de Oro es imposible dejar aparte el auto sacramental. Aunque tan diferente del entremés y otras variedades cómicas, por ser obra en un sólo acto, pertenece también al género menor. La hipótesis más popular entre los críticos literarios indica que el auto como manifestación del teatro religioso referente a la Eucaristía es un producto de la Contrarreforma empleado a estimular la unanimidad religiosa. Marcel Bataillón modifica esta teoría, viendo en el auto un resultado de:

> ...una transacción entre la costumbre ya inverterada de celebrar el Corpus con representaciones teatrales y las exigencias de la reforma católica que, en tiempo del Concilio de Trento, pretendía volver la fiesta al espíritu de su institución.[37]

---

[36] Huerta Calvo, *Teatro breve*, p. 62

[37] citamos a través de Pedraza Jiménez, *Barroco*, p. 586

Como observa el crítico, el día de Corpus Cristi solía celebrarse desde los tiempos remotos con una especial ostentación, no obstante, los festejos sobrepasaban considerablemente el marco estrictamente religioso. Bajo la capa del entusiasmo devoto, en las iglesias, las calles y las plazas se llevaban a cabo bailes, cabalgatas y mascaradas muy a menudo irreverentes y ajenas a la decencia. Con la ocasión del Corpus se celebraban fiestas tan famosas como la del *obispillo*[38] que trastrocaban temporalmente el orden establecido. En la época de la Contrarreforma las autoridades eclesiástico-estatales lograron remodelar estas celebraciones tradicionales. En lugar de fiesta popular de carácter bufo apareció una fiesta teatral idónea para la expresión de la fe colectiva.

El estigma del Carnaval en el auto sacramental se refleja no tanto en el texto dramático mismo sino en la forma de su escenificación inserta en el ambiente de los festejos. El lugar central del día de Corpus ocupaba la procesión de la custodia que combinaba dos aspectos opuestos: la presentación de la hostia consagrada y la parada bufa de tipo mojiganga. El auto recogía el enardecimiento religioso y el holgorio popular. La representación se daba en la plaza pública sobre los tablados móviles llamados carros, equipados de maquinaria que permitía toda clase de efectos especiales como apariciones y desapariciones inesperadas de los personajes, vuelos de ángeles, fuegos infernales, etc. En el auto el arte teatral del Barroco alcanzó su cumbre, uniendo en su totalidad una gama completa de medios artísticos.

JUEGOS DE CONTRASTES

El Carnaval une todo lo distanciado por la visión jerárquica de la vida normal. En esto consiste la categoría bajtiniana, ya consabida, de las "disparidades carnavalescas", que se manifiesta en la ambivalencia de las imágenes tradicionales del Carnaval:

---

[38] fiesta estudiantil que consistía en elegir a uno de los participantes de obispo burlesco, acompañada de muchas travesuras

> Todas las imágenes del carnaval son dobles, reúnen en sí ambos polos del cambio y de la crisis: nacimiento y muerte (imagen de la muerte embarazada), bendición y maldición (las bendiciones carnavalescas que bendicen, con un simultáneo deseo de la muerte y regeneración), elogio e injuria, juventud y vejez, alto y bajo, cara y trasero, estupidez y sabiduría.[39]

En consecuencia, todo el sistema de imágenes propio de la cultura festiva funciona a base de pares antitéticas. Entonces, según la óptica de la percepción carnavalesca del mundo nada se define en términos de afirmación ni negación completa.

El pensamiento barroco como toda la época en su sentido histórico y cultural se caracteriza por un entretejido de fuertes contrastes que se compensan o permanecen en una oposición hostil, y un hondo conflicto de valores que hemos indicado anteriormente. La mejor muestra de lo contradictorio del período es el hecho de que las creaciones artísticas de mayor esplendor en la historia de la cultura española nacen cuando el imperio como potencia política y económica entra en el proceso de la más profunda decadencia.

El juego de conceptos antagónicos que determina la visión del mundo de la época encuentra su desemboque en las artes visuales y la literatura. Como las antítesis barrocas presentan, en nuestra opinión, una notable afinidad con el sistema de imágenes carnavalescas, nos arriesgamos a postular que muchos de los artistas, con los dramaturgos incluídos, aprovechan este código para expresar la complejidad y la ambivalencia de la realidad de su tiempo.

En el arte dramático, el juego de contrastes es una de las técnicas utilizadas en la construcción de la pieza teatral. La mezcla de lo trágico con lo cómico, característica de la comedia áurea es una de las muestras más palpables de su uso en la dramaturgía. La acumulación de las oposiciones se realiza a distintos niveles de la estructura dramática y, de cierta manera, afecta a todo lo que contribuye al desenvolvimiento y significación de la trama. Nuestra hipótesis la ilustraremos analizando el juego de contrastes en dos

---

[39] Bajtín, *Problemas*, p. 177

famosísimas obras de la cumbre del desarrollo del teatro de Siglo de Oro, *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina y *La vida es sueño* de Calderón de la Barca.

El código carnavalesco vigente en la pieza tirsiana lo denuncia ya la primera escena, en la cual el protagonista, don Juan, aparece embozado, apropiándose de una identidad ajena para llevar a cabo la burla de la duquesa Isabel. De allí en adelante, el personaje se servirá de toda serie de trucos de aire carnavalesco como cambios de identidad por medio del disfraz, engaños o juramentos falsos. También, el burlador mismo representa un alto grado de ambivalencia carnavalesca que nos hace percibirlo con una mezcla de simpatía y repulsión. Han sido muchas las teorías que tratan de definir el carácter donjuanesco en términos absolutos. No obstante, el entrelazamiento de rasgos antagónicos que revela la figura imposibilita la tarea.

Karl Vossler en sus *Lecciones sobre Tirso de Molina* subraya el hecho de que don Juan funcione como una especie de héroe al revés que se opone a la imagen tradicional del galán de la comedia[40]. Lo único que conserva del caballero es su origen noble, un valor admirable y cierta presunción que le hace desdeñar los peligros. También, típicamente para un galán, aparece acompañado por un lacayo-gracioso que constituye un complemento y, a la vez, una parodia de la figura del amo. En lo demás, el personaje se desvía de las sendas trilladas por los caballeros. En primer lugar, no tiene en sí nada de un amante sentimental, enamorado de su dama. Don Juan tirsiano es, sobre todo, un burlador y esta faceta carnavalesca es la que prevalece en el retrato de su personalidad.

> *Sevilla a voces me llama*
> *el* burlador, *y el mayor*
> *gusto que en mí puede haber*
> *es burlar a una mujer*
> *y dejalla sin honor.*
>
> (II, vv. 1313-17)

[40] Vossler, *Lecciones*, p. 104

Contrariamente al código de la conducta caballeresca, el protagonista recurre a la mentira y al juramento falso para lograr lo que se propone. Tal, por ejemplo, es el caso de Tisbea y Aminta que se le entregan bajo la promesa de matrimonio.

En la figura de don Juan y otros miembros de la clase alta quedan retratados el caos y la inmoralidad de la sociedad, de lo cual vamos a hablar más detalladamente en el apartado siguiente. Entre la nobleza corrupta se distingue la figura de don Gonzalo de Ulloa, caballero virtuoso y honrado. El viejo Comendador, como el único de las víctimas del burlador, perderá la vida en el enfrentamiento con don Juan. Paradójicamente, será también él quien volverá luego a la tierra en función de representante de las instancias superiores para ajusticiar al pecador. La inmunidad que le proporciona a don Juan la sociedad depravada va a estrellarse contra la infalible justicia divina.

La acción de la comedia se desarrolla con una simetría geométrica en cuatro situaciones: don Juan burla a cuatro mujeres en cuatro puntos geográficos diferentes. Dos de sus aventuras eróticas se desenvuelven en el ambiente de la corte, otras dos en el mundo de la aldea, con una alternancia perfecta de los episodios cortesanos y campesinos. A lo largo de todo el acontecer permanece marcada una sistemática oposición entre los componentes asociados con la luz: el orden, la verdad, la inocencia, el honor, y los ligados a la oscuridad: el caos, la mentira, el pecado, la deshonra. En la luz del día aparecen en la escena las mujeres castas, Aminta y Tisbea, que hasta el momento no han conocido a un hombre, en el sentido bíblico de la expresión. A Isabel y a doña Ana las vemos por primera vez de noche como si el autor quisiera señalar que su inocencia deja mucho que desear. Evidentemente, la oscuridad es una aliada del protagonista que la escoge por escenario predilecto de sus hazañas. Don Juan engaña a sus víctimas siempre de noche lo que es esencial en el caso de las aristócratas, cuando el burlador disfrazado intenta suplantar la persona del verdadero amante. Sin embargo, en medio de la noche viene la luz a descubrir el engaño. Gracias a eso, tanto Isabel como Ana se dan cuenta de que el hombre con quien

están no es a quien esperaban. Aminta y Tisbea reconocen su infortunio al levantarse el día. Después de ponerse el sol, don Juan va a visitar la iglesia donde está la sepultura de don Gonzalo y allí hace su invitación escarnecedora a la estatua. La misma noche el fantasma paga la visita en la casa del burlador y le convida, a su vez, a cenar en la capilla. Cuando don Juan le ofrece alumbrar el camino de vuelta al templo, el comendador le responde: "No alumbres, que en gracia estoy." (III, v. 2464), equiparando la gracia divina con la luz. El encuentro culminante entre los dos tiene lugar en la iglesia cuya oscuridad espantosa la indica la exclamación de Catalinón: "qué escura que está la iglesia" (III, v. 2685). La cena macabra termina con el castigo del protagonista que muere abrasado por los fuegos infernales, símbolo de la justicia divina.

Esta escena alude, por antonomasia, a uno de los motivos tradicionales del Carnaval que es el banquete. No es ésta, sin embargo, la única situación del banquete que contiene la obra. Don Juan y Catalinón al llegar a Dos Hermanas (jornada II) toman parte en la celebración de la boda de Aminta y Batricio. En pleno día, en la luz del sol se alegran cantando los comensales festejando la felicidad de la pareja enamorada.

Montes en casa hay de pan,
Guadalquivides de vino,
Babilonias de tocino,
y entre ejércitos cobardes
de aves, para que las lardes,
el pollo y el palomino.
(III, vv. 1746-51)

El polo opuesto de esta imágen presenta el banquete fúnebre de don Gonzalo, en el cual "dos negros pajes" (III, v. 2714) sirven platos "de alacranes / y víboras" (III, vv. 2722-23), el "guisado de uñas" (III, v. 2747) y para beber "hiel y vinagre" (III, v. 2730). Canta un coro extraterrestre avisando siniestramente del pago por los pecados:

Adviertan los que de Dios
juzgan los castigos tarde,
que no hay plazo que llegue

ni deuda que no se pague.
(III, vv. 2733-36)

Una vez más, queda marcada aquí la oposición entre luz y oscuridad que tiene un significado moral y didáctico ya que enfatiza la felicidad de la inocencia y la fatalidad del pecado.

Los contrastes contribuyen a subrayar el sentido último de la pieza que es teológico y moral. El protagonista es un destructor de fuerza casi diabólica que escarnece a cuantos encuentra en su camino, sin reparar en la existencia de la justicia divina, superior a la mundana. A pesar de muchas advertencias que recibe el pecador por medio de su lacayo y los coros celestiales, menosprecia la omnipotencia de Dios hasta sus últimos momentos. Por ende, tiene que pagar la soberbia con la muerte. El castigo restablece el orden natural de las cosas tras el caos creado por don Juan.

Para concluir nos falta ver la figura del burlador en términos trágico-cómicos, puesto que su persona une también estos dos aspectos. No hay duda que en su persistir ciego en los pecados y el desprecio de la justicia de Dios hasta el momento de la muerte que no tiene salvación, es don Juan un ente profundamente trágico. Por otra parte, sin embargo, no podemos negar un cierto comismo del personaje, especialmente si tomamos en cuenta el punto de vista del destinatario de la comedia, es decir, el público del siglo XVII. Los episodios como los de "perro muerto", broma pesada que solían gastar don Juan y el marqués a las prostitutas, o el engaño al mismo marqués por parte del burlador provocaban la risa y la admiración en los espectadores. El comismo de la figura no nos va a extrañar si pensamos en la tradición literaria que desde los tiempos medievales ha usado la sátira y la parodia de asuntos serios para ilustrar sus postulados didácticos y morales. Un ejemplo de la obra maestra, representante de dicha corriente es el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita. Con mucha probabilidad, entonces, podemos decir que la figura del protagonista fue ideada como parodia escatológica y, en este caso, el material obsceno y

sacrílego se entiende en categoría de la burla de las costumbres morales de la sociedad, destinada para despertar la risa purificadora.

La vida es sueño es obra de una densidad extraordinaria, en la cual el entramado de temas y motivos está destinado a expresar lo confuso y enredado de la realidad humana. La abundancia y la complejidad de elementos que componen la pieza permiten múltiples niveles de lectura e interpretación. En nuestra opinión, la tesis argumental se desenvuelve en cuatro bloques temáticos principales:

1) el problema de la libertad del hombre

2) la confusión entre la realidad y la ilusión

3) el tema del poder, en el sentido de antagonismo entre la organización social y el individuo y

4) el problema metafísico del origen y el destino del hombre.

Por lo visto, los planteamientos calderonianos se hacen patentes en las dualidades, oposiciones y paradojas que constituyen la obra. *La vida* está creada en torno a una serie de parejas antagónicas: Segismundo-Basilio, Segismundo-Astolfo, Segismundo-Clarín, Rosaura-Estrella, Basilio-Clarín, lo que queda reflejado en la contrariedad de ideas y cualidades que representan, discursos que pronuncian y acciones que emprenden. Una lista completa de los contrapuestos que contribuyen a la construcción de la comedia es muy larga y hay varios trabajos críticos que analizan este aspecto de la pieza calderoniana. Para no repetir lo que han dicho otros estudiosos dejaremos aparte el elenco de los personajes secundarios y las relaciones que entablan entre sí, y vamos a dirigir nuestra atención exclusivamente al personaje principal. La formación de Segismundo es el móvil argumental de la obra y, también, es un fundamento a base del cual se elaboran los demás temas. Al analizar la trayectoria del príncipe llegamos a descubrir un aspecto inadvertido por los críticos que es su relación con el ritual y la percepción del mundo carnavalescos.

Las fiestas del Carnaval celebran el proceso de una constante transformación que aniquila y renueva todo. El núcleo de la percepción carnavalesca del mundo lo constituye la idea de la alegre relatividad. Según ella, el mundo pasa por una cadena de cambios perpétuos: nacimiento-muerte-resurrección. Por lo tanto, en todos los festejos carnavalescos, en alguna forma, aparece el rito de la coronación del rey del Carnaval y su subsiguiente destronamiento que expresa lo constructivo de cada nacimiento y lo inevitable de la muerte. De ahí que el ritual carnavalesco es ambivalente y siempre se compone de dos elementos que se convierten uno en otro mutuamente. Como las imágenes carnavalescas incluyen la perspectiva de su propia negación, tanto la coronación anuncia un futuro destronamiento, el nacimiento predice la muerte y la muerte precede la resurrección. El símbolo de la transformación carnavalesca es el de la muerte creativa.

Precisamente, las imágenes de muerte-vida y cuna-sepulcro que se repiten a lo largo de *La vida es sueño* junto con la frase calderoniana: "el nacer / y el morir son parecidos (I, vv. 666-67) nos han hecho ver la trayectoria de Segismundo como concatenación de cambios carnavalescos. El primer síntoma significante es el mismo nacimiento del príncipe, acompañado por el eclipse del sol y cataclismos naturales que presagian la desventura del reino de Basilio, su padre. El parto de Segismundo anunciado en los sueños de la reina Clorilene:

> *...vio que rompía*
> *sus entrañas atrevido,*
> *un monstruo en forma de hombre,*
> *y entre su sangre teñido,*
> *le daba muerte, naciendo*
> *víbora humana del siglo.*
> (I, vv. 670-75)

quita la vida a la madre, no obstante, a la hora de su muerte la fuerza de la naturaleza se renueva en el cuerpo del descendiente. Basilio acude a su conocimiento de astrología y se entera de que su hijo va a ser un gobernante más cruel e impío que ha nacido en Polonia.

Para evitar las consecuencias espantosas decide encarcelar al heredero en una torre apartada entre las montañas y proclamarlo muerto. Este último acto identifica el nacimiento biológico del príncipe con su muerte metafórica.

Segismundo que aparece en la escena es una criatura miserable, privada de libertad y honor. La vida en la prisión equivale a la muerte. Segismundo, entonces, tiene la conciencia de vivir:

siendo un esqueleto vivo,
siendo un animado muerto;
(I, vv. 201-02)

La torre, el único lugar que conoce, la llama su "cuna y sepulcro" (I, v. 195) porque desde el momento de su nacimiento no ha gozado de libertad.

...antes de nacer moriste
por ley del cielo;
(I, v. 321)

le recuerda al infeliz Segismundo Clotaldo. La idea de nacimiento inseparable de la muerte se repite constantemente a lo largo de la obra. Su símbolo lo será la torre-prisión y el temor a ella dará origen a una nueva vida.

Arrepentido de su proceder severo Basilio manda trasladar a la corte al adormecido Segismundo para probar la veracidad de las predicciones de las estrellas. Al despertarse del sueño narcótico el príncipe se encuentra rodeado de criados esperando sus órdenes. Tras la sorpresa inicial, el protagonista muestra su naturaleza irascible y concupiscible. Insulta y amenaza a cuantos ve, incluso al mismo rey. Intenta matar a su ayo Clotaldo, arroja a un criado por el balcón, atienta contra el honor de Rosaura, se enfrenta con Astolfo. El comportamiento grosero del hijo lleva a Basilio a devolverlo a la torre. Todo el acontecimiento alude a la tradición de la coronación del rey burlesco. Segismundo despierta en el palacio al son de la música. De la profundidad de su desesperación ha sido elevado a

la cumbre del poder lo que está representado simbólicamente por su cambio de vestimenta; de las pieles que acostumbraba a llevar en la cárcel al traje cortesano. La conducta del príncipe es una parodia de modo de ser de un heredero de trono. Por consiguiente, su reinado, como cada gobierno festivo, no dura mucho y termina con un acto de destronamiento cuando, gracias a la fuerza del opio, Segismundo está trasladado de vuelta a la prisión. Clarín subraya lo ilusorio de esta experiencia:

> *siendo tu gloria fingida,*
> *una sombra de la vida*
> *y una llama de la muerte*
> (II, vv. 2024-26)

evocando, de nuevo, la relación de la vida con la muerte.

La vuelta a la torre, una vez más, se muestra ligada a la muerte:

> *¿No sois mi sepulcro vos,*
> *torre? Sí.*
> (II, vv. 2085-86)

El desengaño, que experimenta el protagonista al despertarse, inicia el proceso de su conversión. Tras una lucha interna, del ser animal va emergiendo un hombre racional y hasta prudente. En este contexto, la torre aparece como símbolo de la matriz a la cual tiene que volver Segismundo para renacer como individuo. Everett Hesse señala que:

> La torre también puede representar un símbolo fálico. Segismundo es su propio procreador dotado del poder para recrearse en una imagen nueva, para volver a nacer del espíritu.[41]

El príncipe que sale de la torre liberado por los soldados sublevados no es el mismo que despertó en la corte de Basilio. Es un ser reflexivo y consciente de que ha logrado suprimir los impulsos naturales. La experiencia de su vida le ha servido para comprender que lo único que persiste es el bien. Su renovación le lleva a la victoria final que es no

---

[41] Hesse, "Introducción", p. 42

solamente la en la batalla contra el padre sino también la más importante, la de vencerse a sí mismo. Desde el segundo despertar se produce un ascenso político de Segismundo que terminará con su futura coronación, esta vez verdadera, de rey de Polonia y su plena integración a la estructura social. El príncipe irá más allá, perdonando al padre y postrándose a sus pies lo que constituye una inversión de los pronósticos astrológicos y las amenazas de Segismundo cuando se hallaba en la corte por primera vez.

EL GRACIOSO

Para poder apreciar toda la diversidad de las manifestaciones de lo carnavalesco en el teatro de la época áurea es indispensable recurrir a la figura del gracioso, encarnación del sentir popular en la escena y de la ambigüedad del mundo dramático.

Pariente del bobo y aldeano, el gracioso personifica la contrafigura del héroe con sus pasiones y desvaríos. Como criado y confidente acompaña a su señor en todas las ocasiones. Aunque cobarde, gracias a su sentido pragmático y realista de la vida ayuda a llevar a buen puerto las trapisondas del amo, sobre todo, las amorosas. El personaje es tanto lo que parece como lo que no parece ser. Su función combina la representación física de la noción social de bobedad que inspira la risa con la de un observador crítico de la tontedad y la locura humanas. Cómico y serio a la vez, sintetiza numerosas tradiciones, temas de interés y preocupación de los dramaturgos y del público teatral. Su importancia como componente de la comedia del siglo XVII es incuestionable dado que no hay pieza que prescinda de su participación.

De hecho, es el gracioso un ente profundamente carnavalesco que demuestra la presencia del "mundo al revés", inherente en el ritual festivo y en el drama. Existen obras como la comedia lopesca *El perro del hortelano* cuya trama se asienta en la inversión carnavalesca puesta en marcha por la figura de donaire. En dicha pieza, la participación del gracioso Tristán resulta crucial en la transformación necesaria para finalizar las peripecias

de los protagonistas. Aunque el personaje mismo no pasa por el proceso de inversión, es él quien exitosamente lleva a cabo el ascenso social de su amo Teodoro, de un secretario de la casa de la condesa Diana al rango de conde y marido de la misma. El cuento que fabrica Tristán acerca del origen noble de Teodoro convierte al último en hijo perdido del conde Ludovico, su único sucesor lo que, a su vez, lo hace digno de la mano de la aristócrata. La índole carnavalesca de la identidad invertida de Teodoro se pierde cuando su título se convierte en real y legal a la hora de su casamiento con Diana y, así, todo vuelve al orden tradicional. Merece la pena señalar aquí también que Tristán, además de servirse del engaño, recurre a otro truco carnavalesco apareciendo, ante el viejo conde, disfrazado de mercader griego.

No obstante, el papel de gracioso abarca muchas funciones más. Su quehacer en el espectáculo teatral nos lo explica muy bien Asensio en su *Itinerario del entremés*:

> Su función - si la condensamos en una fórmula - es la de mediador entre el mundo y el héroe y los espectadores. Interpreta para el héroe los riesgos y obstáculos que el mundo interpone al logro de sus altos ideales; interpreta para el público las demasías y excesos del héroe que confronta con las servidumbres comunes y las miras prácticas de los espectadores. Esta confrontación eleva por un lado la talla del héroe; por otro, al dar a sus acciones un colorido levemente teñido de ironía, al someterlas a una perspectiva cómica, las hace perdonables, verosímiles y doblemente simpáticas. La función del mediador resbala insensiblemente a la de comentador de las flaquezas propias y ajenas. Pues el gracioso, más que una figura cómica, es un satírico benévolo que revela el lado cómico de las personas y acciones.[42]

Como la convención de las prácticas teatrales no permite al auditorio participar en la acción escénica, el gracioso en su papel de comentarista constituye un puente entre el dramaturgo y el público. Dada su única posición dentro y fuera de la representación, como el espectador del mismo drama en que participa, el personaje es una clave para entender el espíritu carnavalesco del discurso dramático.

Prestando la máscara del bufón de la corte el gracioso aprovecha la oportunidad que le da el acceso a la clase alta para hablar libremente con y de sus superiores. Su habilidad

---

[42] Asensio, *Itinerario*, p. 38

consiste en provocar la risa mientras se trata de asuntos muy graves. Las bufonadas entretienen a su auditorio inmediato del elenco de la pieza y a los espectadores sentados en el corral pero, al mismo tiempo, articulan verdades profundas acerca de la vida y los hombres, cumpliendo el principio clásico *docere delectando*. A menudo, la tontedad le sirve al gracioso también para protegerlo de los a quienes puede hablar con voz que ninguna otra figura se atreve levantar. Todo pues depende del punto de vista: lo que a los protagonistas les parece ser solamente un chiste necio, no lo es necesariamente para un espectador atento. De esta forma, el gracioso está aliado con el público del cual se espera que pueda reconocer los errores cometidos por otros personajes. Así, la figura muestra sus múltiples facetas: ya ingenuo, ya observador agudo, ya genio iluminado; unas veces un individuo de limitados recursos intelectuales, otras un filósofo adivinador, voz del instinto natural y portavoz del autor. Su actuación pone constantemente en juego el concepto oximorónico de "tonto-genio", eco del reconocimiento socrático de la ignorancia por parte del hombre sabio. Además, está estrechamente relacionada con la tradición carnavalesca de confrontación de cualidades opuestas en una sola figura, en este caso, la sabiduría y la bobedad o la jocosidad y la seriedad. Hay también evidentes paralelos entre el hacer del gracioso y el ritual de la coronación burlesca del rey de Carnaval cuya función solía desempeñar un tonto en disfraz festivo.

Muchos hispanistas como Maravall, Díez Borque o Forastieri[43] aseveran que la comedia del Siglo de Oro es un reflejo y apoyo de la sociedad monárquico-señorial que en los tiempos modernos perpetuaba el sistema feudal de la Edad Media. Según su teoría, la ideología de la comedia corresponde al deseo de divulgar la imagen idílica de una sociedad jerárquica. Maravall va todavía más lejos en esta dirección hablando de una campaña de propaganda dirigida por los Austrias para reducir los grandes movimientos migratorios del campo a la capital, iniciados en el siglo anterior, que consistiría en difundir un modelo

---

[43] Maravall, *Teatro y literatura*; Díez Borque, *Sociedad y teatro*; Forastieri, *Aproximación estructural*

social con barreras estamentales incruzables. Estos postulados nos parecen bastante exagerados por varias razones.

Con mayor probabilidad, los autores de la época compartían las ideas políticas corrientes de su tiempo, defendiendo el sistema en el cual se habían formado. En este sentido entonces, hay que subrayar el carácter conservador del teatro áureo. Sin embargo, como veremos en adelante, las obras de los maestros como Lope, Tirso o Calderón están lejos de fomentar una posición estrictamente promonárquica. Por consiguiente, resultaría muy difícil atribuir a los dramaturgos unas intenciones políticas particulares y la participación en la propaganda estatal, especialmente a Lope que nunca consiguió un reconocimiento oficial.

Por último, tenemos que recordar la esencial ambigüedad de toda pieza teatral que vale tanto por lo que dice como por lo que sugiere, así que nunca podemos decir con toda la seguridad qué realmente significa. Como toda obra literaria, su interpretación depende del receptor de modo que cada lector, cada época introducen un original punto de vista, sacando a la luz del día nuevos aspectos de su contenido.

A diferencia de lo que afirman los consabidos críticos, trataremos de mostrar cómo los discursos dramáticos del Siglo de Oro articulan más un conservadurismo moral que una postura exclusivamente política. Más todavía, en nuestra opinión, la primacía de la temática ética sobre el pensamiento político lleva a los autores de las comedias a reconocer la inmoralidad de la sociedad y, sobre todo, a cuestionar la conducta de la clase alta lo que a menudo pone en tela de juicio la autoridad del socio-político *status quo*.

Para corroborar tales postulados recurriremos a las obras de la cumbre del Siglo de Oro y veremos que lo que surge en cada una de ellas es una subversión política que se asienta en los principios morales. El "desengaño" al cual conduce dicha transformación tiene lugar gracias a la participación de la figura de donaire y su licencia para hablar.

Aunque no siempre el gracioso resulta ser fuerza motriz de la metamorfosis que ocurre en la escena, como en el caso de Tristán de *El perro del hortelano*, su presencia constituye una clave para entender los mecanismos del cambio. Como observaremos en adelante, el gracioso es él quien llama la atención del público a la alteración del orden normal, a continuación, denuncia la posibilidad de invertir la estructura político-social del mundo representado para, finalmente, desenmascarar la verdad oculta. Por medio de su participación la comedia del Siglo de Oro comparte con el Carnaval la experiencia del criticismo colectivo y la licencia para expresar el descontento durante una temporal suspensión del orden establecido, sea dentro del marco de espectáculo teatral, sea durante el período festivo. Los dramaturgos españoles hacen uso de esas tradiciones populares para evaluar las dimensiones políticas y morales de la sociedad de su época, puesto que la expresión del criticismo colectivo se basa, como el ritual carnavalesco, en el principio de la risa purificadora. El mensaje crítico lo pronuncia la voz del gracioso de detrás de la máscara del bufón. Por lo tanto, en muchos dramas es su voz cómica, en vez de la del rey, la que revela verdades desconocidas.

Como primer ejemplo tomaremos la comedia de Lope *Los nobles como han de ser* cuyo acto I se desarrolla precisamente en la atmósfera de celebración carnavalesca lo que ya nos indica el punto de referencia para la interpretación. El juego de disfraces y máscaras festivas involucra a todos los miembros de la sociedad representada, desde los criados hasta el mismo Príncipe de Hungría. El gracioso Alano, consciente de su doble papel respecto a dos auditorios, la corte magiar y el público del corral, aprovecha la ocasión para comentar abiertamente acerca de diferentes estratos sociales, ante todo, sobre los defectos de la clase alta:

Andan con pasos muy libres
donde hay placeres y juegos;
beben bien, comen mejor,
a costa del pastelero,
pues tarde o nunca le pagan,

que el pagar los caballeros
lo que en sus gustos gastaron
fuera milagro muy nuevo.
(II, p. 123)

En el acto III su sarcástico comentario pone en ridículo la justicia hecha por el rey, asimismo socavando la autoridad real:

Justicia, Rey y Señor
de la viuda engañadora
que gime suspira y llora,
cuando es un jardín de amor.
Justicia de los letrados,
que encubriendo su malicia,
vuelve en caña la justicia
y pescan lindos ducados.
Justicia del caballero,
que liberal quiere ser
en el jugar, y comer
de milagro y sin dinero.
(III, p. 129)

Aunque la obra termina con un feliz y romántico formar parejas, las palabras críticas de Alano vuelven a sonar como eco porque no hay ninguna señal de cualquier cambio significante en el comportamiento de los nobles, que muchas veces no corresponde a la posición privilegiada que ocupan y cargos que ejercen.

Las protestas y avisos del gracioso suenan también con frecuencia en *El burlador de Sevilla*. Típicamente para el bufón, Catalinón avisa y no aprueba el comportamiento de don Juan: "lo pagaréis con la muerte" (I, v. 904), "No lo apruebo" (II, v. 1352) pero al mismo tiempo, como criado fiel, es también cómplice de las burlas. La ambivalencia del gracioso consiste precisamente en su admiración por las travesuras carnavalescas de su señor y el desempeño de la función de moralista.

Catalinón promete callar:

Guárdese de mí un prior;
que si me mandes que calle
y le fuerce, he de forzalle

sin réplica, mi señor.
(II, vv. 1378-81)

Sin embargo, nunca lo hace. Inclusive, cuando el amo le da una bofetada para silenciarlo, no puede contener sus reproches por el maltrato que recibe. Esta cualidad es característica en la figura de donaire. Los superiores no tienen poder para callar su voz; la única habilidad que poseen es la de esconderlo en un lugar donde nadie lo pueda oír. Así pasa precisamente con Clarín de *La vida es sueño* que se encuentra encarcelado en la torre con Segismundo por saber demasiados secretos. No obstante, la prueba de detener el curso del mensaje del gracioso resulta en un fracaso. La noticia de que el legítimo heredero del trono vive se divulga entre la gente y lleva a la liberación de Segismundo por parte de los soldados sublevados.

Muchas veces, el gracioso comparado con sus superiores parece ser la única figura de la verdad en toda la comedia. Cuando don Juan le pregunta a Catalinón:

Hablador, ¿quién te revela
tanto disparate junto?
(III, vv. 2224-25)

el criado le responde:

¡Disparate, disparate!
Verdades son
(III, vv. 2226-27)

En contraste, el ambiente de la corte tanto en Italia como en España se revela como centro de mala conducta que reina allí junto con fraudes y cuidado de intereses propios. Por ejemplo, don Pedro Tenorio miente al rey italiano para encubrir a su sobrino y ahorrarse la vergüenza, tiene también el descaro de ir a detener al inocente duque Octavio. Lo mismo hará el padre de don Juan con el marqués de la Mota. La vida bohemia de los nobles queda evidente en el comportamiento de don Juan y el marqués. Las intrigas amorosas que se

traban en la corte, a espaldas del rey proporcionan, de hecho, al burlador la ocasión para sus fechorías. Los reyes, de Napolés y de Castilla, resultan indeliberados partícipes de las burlas.

En su capacidad Catalinón funciona como el delegado del muerto don Gonzalo, prefigurando la sentencia que se va a cumplir en contra del burlador. Es también Catalinón quien lleva a la corte la noticia del fin trágico de don Juan y el único poseedor de la información que restaurará el honor de doña Ana ya que sólo él sabe de que la prueba de su seducción resultó fallada. Gracias, entonces, a la intervención de la figura de donaire en la última escena, la obra terminará con un feliz casamiento de tres parejas.

Semejantemente, en la subversión carnavalesca de la autoridad se basa también la obra calderoniana *El médico de su honra*. En la sociedad retratada, tanto los criados como los nobles usurpan o violan el poder de sus superiores. El protagonista Gutierre es mal servido por los criados Jacinta y Coquín que posibilitan al infante Enrique el acceso a su esposa Mencía. Sin embargo, Gutierre mismo quebranta la autoridad y confianza real al obtener, por medios ilícitos, el permiso para salir de la cárcel por una noche. Además, por su cuenta lleva a cabo la sentencia de muerte en contra de su esposa, resolución de lo cual pertenece exclusivamente a la jurisdicción real. Por otra parte, la figura del mismo monarca deja mucho que desear. Desde los primeros momentos, aparece como un hombre riguroso e inclemente que abandona a su hermano herido y promete a Coquín sacarle los dientes si éste no le va a hacer reír.

Pues cada vez
que me hiciéredes reír,
cien escudos os daré;
y si no me hugiéreis hecho
reír en término de un mes,
os han de sacar los dientes.
(I, vv. 778-83)

A la vez, es también un justiciero que procura escuchar dos partes de pleito antes de pronunciar la sentencia y muestra su misericordia con Leonor, los pretendientes, el soldado, el viejo y Ludovico. No obstante, el hecho de que el rey permita a Gutierre alejarse sin castigo después de haber asesinado a su esposa y, a continuación, le otorgue la mano de Leonor nos lleva a cuestionar su autoridad moral y su capacidad de administrar la justicia, más aún si al final de la obra hay evidentes indicios de que obsesionado por el honor y los celos Gutierre puede volver a cometer el crimen. Dada la actitud del rey, queda claro que su carácter es inestable e impredecible y, por ende, el monarca no se presenta como persona digna de confianza.

En este contexto la figura del gracioso Coquín se revela como una patente oposición del monarca y su amo Gutierre. En el fúnebre ambiente de la corte es la persona más jovial y humana de todos.

> *Soy cofrade del contento;*
> *el pesar no sé quién es,*
> *ni aun para servirle: en fin,*
> *soy, aquí donde me veis,*
> *mayordomo de la risa,*
> *gentilhombre del placer,*
> *y camarero del gusto*
>
> (I, vv. 755-61)

"Soy hombre de muchas veras" (III, v. 685) - declara Coquín en la escena culminante cuando, gracias a su testimonio, la verdad de la muerte de Mencía sale a la luz del día. En aquel momento el gracioso simbólicamente reemplaza al soberano real, ignorante de lo que pasa en su reino y, por lo tanto, incapaz de gobernar bien. La figura de Coquín se eleva a la altura de una autoridad moral cuando el rey Pedro yerra en evaluar la obra de Gutierre, aceptando el cruel castigo de la mujer inocente. La voz real no puede ser identificada ni con la voz del dramaturgo ni con la del público puesto que apoya una actitud patológica, reprobable en los ojos de la conciencia popular. El portavoz de los dos resulta ser Coquín, voz del sentido común.

La ignorancia del gobernante parece ser un motivo frecuente de la comedia. En el drama lopesco *El caballero de Olmedo* (1620/25), que desarrolla la trágica historia de amores de Alonso e Inés, el rey Juan no sabe nada acerca del asesinato del amante por un rival celoso y hasta muestra la voluntad de casar a Inés y su hermana Leonor con Rodrigo y Fernando, autores de la trampa homicida. El hecho de la muerte del caballero de Olmedo permanece oculto hasta la llegada a la corte de Tello, lacayo de Alonso. Otra vez el personaje del gracioso resulta ser el único poseedor de la verdad. Solamente él es capaz de identificar a los culpables y proporcionar la evidencia de su crimen para que el monarca pueda administrar la justicia.

> *Invictísimo don Juan*
> *(...)*
> *Oye, pues te puso el cielo*
> *la vara de su justicia*
> *en tu libre entendimiento*
> *para castigar los malos*
> *y para premiar los buenos.*
> (III, vv. 2626, 2639-43)

Como vemos, Catalinón, Coquín y Tello, figuras cómicas, cobardes y de poco respeto social se transforman finalmente en la encarnación de la justicia, la verdad y valor personal que supera a él de los nobles. Aunque Tello tiembla de miedo durante su escapada nocturna con Fabia, no obstante, muestra bravura lidiando los toros y después, al acusar a los superiores de él ante el rey. Igualmente Coquín, que tiene miedo de perder los dientes y volver a la cárcel con Gutierre, no duda en denunciar el crimen de su señor. Al revelar la verdad el gracioso momentáneamente adquiere la licencia del rey festivo que ejemplifica el tradicional cambio carnavalesco de roles. Estos momentos están, por lo general, marcados por una situación dramática pública: la reunión de los supuestos representantes de la autoridad en la cual el testimonio del gracioso sobrepasa el entendimiento de los presentes.

No obstante, aunque el rey y su corte escuchan al gracioso, el mal cometido no está completamente reparado y el fracaso del gobierno eliminado. Como ya anteriormente

mencionamos, el asesinato de Leonor en nombre del honor es casi seguro al cerrarse *El médico de su honra* porque Gutierre antes ya ha sospechado de su infidelidad. En *El caballero de Olmedo* la justicia tampoco puede administrarse con eficacia porque Tello no conoce a Mendo, verdadero asesino de Alonso, sobornado por Rodrigo. La corrupción política permanece como posibilidad al final de *El burlador* y *Los nobles*. Asimismo, la revelación de la verdad por parte del gracioso, sin una total restauración del orden y la felicidad, sugiere una prolongación de sus palabras fuera de la escena y una paradójica continuación del desorden, o mejor dicho, la cíclica transformación inherente en el espíritu carnavalesco que invade y define el ritmo de vida durante todo el año. La inversión de la relación orden-desorden y el siguiente restablecimiento del orden original no cierran la situación disruptiva. En cambio, hay solamente una reafirmación del sistema de los mismos valores y estandartes, los mismos contra los cuales se volvió la rebelión carnavalesca. Una temporal falta de autoridad no es el punto culminante de la inversión sino un medio para articular el mensaje moral de la obra a la hora de reevaluar toda la estructura socio-política del sistema dominante.

La jocosidad de la figura de donaire constituye un alivio de la tensión dramática pero bajo la capa cómica hallamos un serio mensaje crítico. Mientras observan a sus patrones, a quienes sirven y entretienen, los graciosos persisten en valorar el comportamiento que contemplan, compartiendo el punto de vista del auditorio teatral. No solamente evalúan actitudes particulares sino toda la sociedad que respeta el institucionalizado honor de los nobles en cuyo nombre actúan Gutierre y Rodrigo, y el cual aprovecha también don Juan para llevar a cabo sus travesuras. Obra tras obra pinta a la elite socio-política en situaciones del abuso del poder o en medio de un dilema, resultado de una conducta inadecuada. La revelación del gracioso descubre la tontería humana que promueve la acción principal de la comedia.

EL TRAVESTISMO

A mediados del siglo XVI aparece en el teatro peninsular la figura de la mujer vestida de hombre. El primer dramaturgo que utiliza este tipo de disfraz en la escena española es Lope de Rueda en su comedia *Los engañados* publicada en 1567. El motivo acierta en el gusto del público y es acogido con entusiasmo en la época siguiente. La profusión de personajes femeninos en traje varonil, de muy variada condición nos hace preguntar por el origen del fenómeno en el campo literario.

Hasta el momento, el trabajo más completo sobre el tema pertenece a Carmen Bravo-Villasante que en el libro *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, ampliación de su tesis doctoral, traza la trayectoria de la figura en España y examina las posibles influencias que contribuyeron a su desarrollo[44]. La crítico comparte la opinión de la mayoría de los investigadores de que el travestismo femenino es fruto de "la imaginación y la fantasía del poeta", como lo expresó Luzán en su *Poética*[45], o, a veces, resultado de la inspiración en los personajes históricos. Según esta teoría, el disfraz varonil se percibe como creación fundamentalmente literaria que entró en España, sobre todo, a través de Italia. El motivo presente ya en las comedias clásicas se hizo casi obligatorio en las obras italianas de la época de Renacimiento. No podemos olvidarnos tampoco de las historias árabes abundantes en estos casos curiosos como los cuentos de *Las mil y una noches*. En los modelos italianos se inspiró Lope de Rueda al escribir sus comedias y por el mismo camino el tema pasó al repertorio dramático del Siglo de Oro.

No obstante, tratar a la mujer vestida de hombre como creación puramente artística sería simplificar mucho el asunto. Tenemos que recordar que una de las más clásicas inversiones propias de los festejos carnavalescos que permiten la exteriorización de la parte reprimida de la psiquis, oculta durante el resto del año, es el cambio de la identidad sexual.

---

[44] otros estudios dignos de mencionar: McKendric. *Woman and Society*, Aschom "Concerning 'La mujer en hábito de hombre'", Stoll y Smith *The Perception of Women*

[45] citamos a través de Bravo-Villasante, *La mujer*, p. 7

La metamorfosis que se manifiesta a través del uso del disfraz afecta no solamente la identidad misma de la persona sino que entiende también el intercambio de papeles tradicionales, correspondientes a los dos sexos dentro de la organización social. La costumbre, aunque condenada por la Iglesia como pecado contra el sexto mandamiento, floreció por los siglos, siendo motivo de escándalo en más de una ocasión.

Hay que notar que, en el mundo de los personajes literarios, la protagonista disfrazada se hace masculina no sólo por la mudanza de traje sino que también tiene que acomodar el gesto, la voz, la forma de hablar, el modo de ser, etc. La realidad que parece representar es irreal, es un juego de ilusiones. En la mujer vestida de hombre se da la fusión de los opuestos ya que las características masculinas que adopta ocultan su sexo femenino y su sexo femenino encubre los rasgos masculinos que posee. La figura tan bien representada por la yuxtaposición del término "mujer varonil" encarna la inversión de las oposiciones binarias y entonces pertenece al llamado "mundo al revés".

Estos conceptos constituyen precisamente la esencia de la definición bajtiniana del fenómeno carnavalesco. El cambio simbolizado por el uso del hábito masculino significa, en el fondo, la ruptura con las convenciones sociales y el deseo de libertad. En la altamente jerárquica sociedad de la época áurea la mujer se consideraba absolutamente subordinada a la autoridad masculina representada por el padre, el hermano o el marido. Natalie Z. Davis así describe la situación de la mujer europea en aquel entonces:

> In some ways, that subjection was gradually deepening from the sixteeth to the eighteenth centuries as the patriarchal family streamlined itself for more efficient property acquisition, social mobility, and preservation of the line, and as progress in state-building and the extension of commercial capitalism were achieved at a cost in human autonomy. By the eighteen century, married women in France and England had largely lost what independent legal personality they had formerly had, and they had less legal right to make decisions on their own about their dowries and possessions than at an earlier period. (...) This is not to say that females had no informal access to power or continuig vital role in the economy in these centuries; but the character of those relations was in conflict.[46]

---

[46] Davis, *Women*, p. 126

En este contexto, la entrada en el mundo varonil por parte de la mujer disfrazada significa la rebelión, la imposición de la autoridad femenina y, por ende, la negación de su posición inferior en la sociedad. La inversión temporal de suerte carnavalesca permite el alivio de tensiones sociales y ofrece la oportunidad de criticar el orden establecido sin poner en peligro el sistema como tal. No hay que olvidar tampoco que, pese a su enfrentamiento con las convenciones, toda la actividad femenina conduce a la reintegración a la estructura social a través del matrimonio. El período de liberación se acaba como el Carnaval para confirmar y perpetuar la estabilidad del sistema dominante.

La influencia carnavalesca sobre la figura la corrobora la existencia, hasta hoy en día, de algunas festividades como las del día de Santa Agueda (ya mencionadas en el capítulo anterior) durante las cuales las mujeres asumen los cargos y las responsabilidades correspondientes a los hombres. Por otro lado, como observa Amy R. Williamsen en su artículo[47], en la literatura misma y, ante todo, en la comedia hay numerosas referencias que aluden a la relación entre las celebraciones de Carnaval y la mujer varonil. Por ejemplo, en *El vergonzoso en palacio* Serafina vestida de hombre concluye:

> *Fiestas de Carnestolendas*
> *todas paran en disfraces.*
> *Deseóme entretener*
> *deste modo; no te asombre*
> *que apetezca el traje de hombre,*
> *ya que no lo puedo ser.*
> (II, vv. 734-39)

Para ilustrar el funcionamiento de la inversión carnavalesca en la *comedia* vamos a tomar como ejemplo una de las obras dramáticas de Antonio Mira de Amescua, *La Fénix de Salamanca*, en la cual el travestismo es un factor clave del desarrollo de la trama. El cambio temporal de sexo que se efectúa allí hace entrar en vigor las reglas del "mundo al revés", además, desempeña la función de burlar y desenmascarar la verdad oficial.

---

[47] Williamsen, "Sexual inversion", p. 261

La protagonista de la comedia, joven y hermosa viuda, doña Mencía, disfrazada de un tal don Carlos, "criado del gran Prior" (I, v. 45), viaja por España en búsqueda de su amado, don Garcerán, que desapareció inesperadamente sin dejar huella. Acompañada de la criada Leonor vestida de Jaramillo, llega a Madrid donde tendrá lugar toda la intriga. Desde el primer momento la dama aparece identificada como "viuda varonil" (I, v. 82) con el apodo de Fénix de Salamanca que insinúan su conexión con el ave mitológica, imaginada como criatura hermafrodita. Efectivamente, doña Mencía no solamente asume el papel masculino sino que también, una vez vestida de don Carlos, se torna en mujer cuando lo requieren las circunstancias. De este modo, Mencía-Carlos aparece en traje femenino como amiga de Alejandra para impedir el duelo entre el Conde y el Capitán, y persuadir a don Juan, hermano de la joven, que permita a Alejandra casarse a su gusto. El cambio de disrfaces crea muchas situaciones cómicas. En este caso, Carlos vestido de mujer enamora perdidamente al hermano de Alejandra, causando mucha gracia en sus oponentes y el aturdimiento de los aliados que creen que don Juan, sin saberlo, ha sido seducido por un hombre disfrazado.

El tratamiento cómico de la figura de Leonor indica la influencia de la tradición folklórica que celebra las funciones corporales y el humor más grosero. Los elementos "mundanos" prevalecen en la presentación de su relación con Solano, criado de don Garcerán. Desde el primer instante Solano tiene dudas acerca de la virilidad de Jaramillo. Los dos comparten la misma cama sin que Solano se de cuenta de que su compañero es mujer. No obstante, la primera noche ya despierta sospechas en el lacayo. Cree que Jaramillo padece de una enfermedad contagiosa. Más tarde dará parte de sus dudas a don Garcerán:

...Pues no es extraño;
que es hermafrodito o memo
(...)
Si se acuesta con calzones
y se cose la camisa,

y se viste con estrellas
y se entra en la cama a escuras,
¿son muestras éstas seguras
para presumir bien dellas?
(...)
y es, don Garcerán, forzoso
que una de dos ha de ser:
que es Jaramillo mujer,
y si no mujer, potroso.
(III, vv. 2696-721)

La inversión sexual como recurso verdaderamente carnavalesco sobrepasa el marco de lo puramente lúdico. El disfraz le permite a doña Mencía participar en una esfera de vida normalmente inaccesible a las mujeres y mostrar la injusticia del orden social existente. En primer lugar, la actitud de Mencía señala la contradicción del sistema que acepta el duelo como forma de borrar las manchas de honor. Dos veces interviene la dama, en diferentes disfraces, para persuadir a los hombres que guarden sus espadas y conversen en vez de combatir. La aversión hacia los duelos no se origina en la cobardía ya que numerosas veces podemos admirar el valor de la protagonista que se atreve a oponerse sola en contra de cuatro hombres. Lo hace porque, en su opinión, las acciones violentas más ponen en peligro el honor que lo reparan.

Doña Mencía cumple también la función carnavalesca de criticar la norma social de matrimonios de conveniencia, sobre todo, entre personas de muy diferente edad. De acuerdo con la función mitológica del dios hermafrodita, protector del amor sensual, la dama consistentemente aboga por Alejandra para asegurar que ésta no sea forzada a casarse con su tío Capitán. Todos , de hecho, reconocen lo inapropiado del casamiento del hombre tan mayor con su joven sobrina, especialmente si la última está enomorada del Conde, caballero de muchas virtudes. Finalmente, cuando la dispensación del papa está negada, Mencía convence a los parientes de Alejandra que bendigan el enlace de la muchacha con el Conde. Así, triunfa el amor sensual de los jóvenes y la negativa del Vaticano confirma todavía más la razón de la actitud de la Fénix.

Una interesante observación acerca de la influencia carnavalesca en la pieza la encontramos en el artículo de Amy R. Williamsen[48]. La crítico apunta allí a la importancia de la fecha que aparece en la carta de Mencía a Garcerán. Es la única fecha que se menciona en toda la obra y, como tal, tiene un significado particular. La carta en la cual la dama acepta el amor del galán fechada el 1 de mayo sugiere un vínculo con las fiestas primaverales provenientes de los rituales en honor a Maia, diosa romana de fertilidad, celebradas tradicionalmente entre los pueblos latinos y germánicos. Fomenta también la imagen de Fénix como protectora del amor

La liberación temporal de doña Mencía termina con su reintegración al orden establecido por medio del matrimonio con don Garcerán. Sin embargo, antes de que esto ocurra, la protagonista consigue unir la pareja enamorada desenmascarando lo absurdo de las convenciones sociales. Por otro lado, gracias al disfraz la dama logra éxito en su propia búsqueda de amor.

La Fénix de Salamanca ofrece un ejemplo de la figura femenina más festejada en la literatura española que es la de la mujer enamorada que para reunirse con su amado no duda en recurrir a cualquier método. Los dramaturgos casi siempre se declaran a favor de estas mujeres valientes que se atreven a romper con las normas sociales y exaltan el amor como fuerza motriz de sus acciones.

En el teatro áureo existe una variedad extraordinaria de mujeres que usan la vestimenta varonil. La mayor diversidad se debe a Lope de Vega que con su profusa fantasía imaginó toda clase de variantes desde la mujer-estudiante (*La escolástica celosa*) hasta la mujer-alcalde (*El Alcalde Mayor*). Aunque en la escena española de vez en cuando aparecen también las mujeres guerreras tipo hombrunas, eco de la doncella andante de los libros de caballería y la Amazona[49], la inmensa mayoría de las protagonistas se guía por

---

[48] Williamsen, "Sexual inversion", p. 266

[49] por ejemplo, *El valiente Céspedes* y *La varona castellana* de Lope de Vega, *Las Amazonas en Indias* de Tirso de Molina, *La doncella de Orleáns* de Antonio Zamora.

amor y usa la indumentaria del sexo opuesto para recuperar al amado y/o reparar el honor, nunca para divertirse como lo hacen frecuentemente sus correspondientes italianas.

A pesar de las prohibiciones oficiales y la condena por parte de la Iglesia, el travestismo femenino se hizo tan popular en el Siglo de Oro que casi todos los autores aprovecharon el motivo numerosas veces. Según la estadística de Carmen Bravo-Villasante, Lope se valió de él en 108 piezas, Tirso en 24, Calderón en 10, Vélez de Guevara en 15, Mira de Amescua en 6. En Tirso la elaboración del tema alcanzó su cumbre, superando no sólo las obras del gran *Fénix de los ingenios* sino también las de los autores posteriores. Las protagonistas tirsianas son los entes más activos e ingeniosos que aparecen en el tablado español, y suelen servir de modelo de la mujer vestida de hombre. El enredo y la confusión producidos por el disfraz varonil llegan a ser la característica principal de esas piezas. Como ejemplo de la trama basada en este tipo de inversión examinaremos *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso, donde el travestismo alcanza su pleno desarrollo.

El personaje principal, deshonrada y abandonada por don Martín doña Juana usurpa el traje masculino para seguir a su amado e impedir sus proyectos matrimoniales. La industriosa mujer finge ser el caballero don Gil, con lo que logra enamorar a las damas presentes y desbaratar los amores de su ingrato galán.

Juana adopta las características masculinas o femeninas según la necesidad, llegando a manejar tres identidades: Juana, Elvira, Gil. El disfraz dota a la mujer de poder moverse libremente tanto en el mundo femenino como en el masculino y aprovechar las circunstancias a su favor. Al apropiarse de la identidad masculina doña Juana va mucho más allá del puro cambio de vestimenta o gesto. La mujer deliberadamente adopta también las características ligadas a la libertad sexual del hombre, manifestándolas por medio de alardes de su gallardía varonil o relatos de sus aventuras amorosas. No obstante, a pesar de los trucos que emplea, no puede desprenderse por completo de sus rasgos femeninos como

la voz, que despierta dudas en algunos personajes. Caramanchel, por ejemplo, abiertamente llama a su nuevo amo "capón":

> *Capón sois hasta en el nombre;*
> *pues si en ello se repara,*
> *las barbas son en la cara*
> *lo mismo que el sobrenombre.*
> (I, vv. 519-22)

en otras ocasiones: "el tiple moscatel" (I, v. 536) o "hembri-macho" (III, v. 2699) y se burla de su virilidad. En consecuencia, la protagonista se percibe como figura hermafrodita (I, v. 724), lo que da un matiz de ambigüedad a los sucesos e introduce un clima erótico especial . No por casualidad tampoco, el dramaturgo viste a don Gil de verde. El color de las calzas es simbólico y en la tradición popular se entiende como "connotación de vida juvenil, con apego a los placeres mundanos y, muy específicamente, a los sexuales"[50]. El traje verde, entonces, tiene un significado doble: apunta al tono festivo de la representación y al carácter especial de la mujer que tuvo el valor de convertirse en hombre.

La dama busca la reparación personal y social de su deshonra pretendiendo restablecer la armonía alterada por la infidelidad del amado. Sin embargo, al transgredir los espacios masculinos trastoca el orden establecido basado en la dominación del hombre sobre la mujer. Al pasar la frontera del mundo varonil Juana descubre los planes de don Martín y decide desvalorizarlo. Consigue involucrar a todos en su tramoya y es ella la única dueña de la situación. Gracias al disfraz Juana no sólo no lleva las tristes consecuencias correspondientes a las mujeres deshonradas, sino que también resulta ser muy superior al hombre que la deshonró. En el papel del "otro" la protagonista descubre su condición y reconoce la violencia y la enajenación que la sociedad dominada por los hombres ejerce sobre ella. Por lo tanto, doña Juana se vale de todos los medios posibles, a veces incluso de los moralmente dudosos, para conseguir lo que se propone: soborna los criados de la

---

[50] Spada Suárez, "Travestismo femenino", p. 145.

casa de don Martín e Inés, juega con tres identidades, troca ante todos a don Martín en Miguel de Ribera y Cisneros, se apropia de las cartas y la libranza perdidas por Martín, inventa su embarazo, la reclusión al convento y finalmente la muerte, mintiendo a su propio padre. Su comportamiento transgrede las reglas de la ética, la religión y el orden establecido de la sociedad jerárquica en la cual a cada individuo le corresponde un lugar fijo.

El apoyo evidente que recibe el personaje de parte del autor una vez más contradice fuertemente la teoría que considera el teatro áureo como medio de propaganda destinado a perpetuar el orden social de la monarquía. Al contrario, las peripecias de la dama expresan la visión crítica del dramaturgo respecto a la sociedad, aunque para lograrlo tiene que poner en tela de juicio su propia autoridad masculina. Bajo la capa de ligera comicidad se abordan temas de gran profundidad como el de la injusticia de las relaciones sociales que sitúan a la mujer en una posición inferior respecto al hombre o el derecho de la mujer de decidir sobre su propio destino ilustrado por el comportamiento de Inés y Clara que eligen a don Gil como marido.

La inversión sexual, motor de todo el acontecer, la complementan otros elementos de suerte carnavalesca. En primer lugar, hay que indicar el ambiente de burla y engaño en el cual se desarrolla la acción "gilesca". Todo el mundo está sumergido en un creciente disparate y una absoluta confusión producida no solamente por las maniobras de doña Juana, sino también por las trapisondas del resto de los personajes. Por ejemplo, el padre de Martín cambia el nombre a su hijo, aspirando un matrimonio provechoso. Don Martín recurre a engaño tras engaño para lograr el amor de Inés, dejando al final su segunda identidad de don Gil de Albornoz para convertirse en don Gil el verde. Inés embauca con sus síes y noes a don Juan. Clara llevada por celos se disfraza de don Gil el verde. Quintana, criado de Juana, participa en los enredos de su ama, contando a don Martín historias inventadas. La trama está saturada del engaño de modo que todo parece un reino de embuste, suficiente "para enredar treinta mundos" (III, v. 3263).

La tela de araña de las mentiras es tan complicada que la misma inventora de la intriga llega a perderse en la tramoya cuando don Gil el verde, que ha creado, se multiplica en la escena crucial delante de la casa de Inés y cuatro Giles acuden a la cita nocturna. La desorientación de la protagonista alcanza el extremo de no poder reconocer si la persona que habla en la oscuridad es o no es su propio amado. En realidad, nadie allí sabe quién es quién. El espectador es el único que domina el juego de las apariencias. Incluso los disfrazados resultan divididos entre su propio *ego* y la figura ficticia que representan. Más aún, revelan su ser auténtico sólo al incluirse en el mundo de la ilusión. El frenesí de los equívocos llega a los límites de ultratumba cuando entre los personajes se difunde la noticia de la muerte de Juana y la sospecha de que el misterioso don Gil es su alma en pena vagando por la tierra. Nadie duda de la existencia del caballero de las calzas verdes, pero es sintomática la frecuencia de la directa invocación a la trampa. Las palabras como "embeleco", "enredo", "maraña" se repiten constantemente y a través de ellas el autor nos recuerda a cada paso la irrealidad de lo que pasa en la escena .

El travestismo carnavalesco supone cambios de sexo en dos direcciones: mujeres en hombres y hombres en mujeres. Por lo tanto, es interesantísimo observar que en el repertorio de la literatura española existe un número muy escaso de personajes masculinos en vestido de mujer. Entre las costumbres y tradiciones populares relacionadas con las fiestas del Carnaval celebradas en la Península Ibérica es difícil hallar algunas parecidas a las del día de Santa Agueda pero dedicadas al sexo opuesto. El riquísimo en material folklórico libro de Caro Baroja no contiene ni un ejemplo concreto de ritual basado en el travestismo varonil, aunque sí confirma su existencia y para ilustrarla menciona la famosa celebración de Martes de Carnestolendas de 1638, en la corte de Felipe IV, que consistió en festejar una boda burlesca en la que la novia era un ayuda de cámara y muchos de los participantes llevaban trajes del otro sexo.

En el campo de la crítica literaria casi no se encuentran trabajos enfocados sobre el asunto. Carmen Bravo-Villasante, al estudiar la figura de la mujer disfrazada, apenas en tres páginas de las 190 que forman su conocido libro menciona el fenómeno de la inversión contraria.

El travestismo masculino es un motivo común en el teatro clásico, especialmente en las comedias de Plauto. Reaparece en la escena con el Renacimiento italiano, convirtiéndose en uno de los recursos más populares de la farsa. La comedia española lo recoge bajo la influencia italiana, sin embargo, parece que con mucho menos éxito y frecuencia que el travestir del otro sexo. No hay muchas piezas españolas que introduzcan a las tablas a un hombre vestido de mujer[51]. En la mayoría de los casos la figura del disfrazado sirve para desarrollar situaciones jocosas y, muy raras veces, resulta ser fuerza motriz de la acción como en *La Fénix de Salamanca* o *Don Gil de las calzas verdes*. Por lo general, el travesti es un criado u otro personaje del segundo plano y su cambio de vestimenta cumple una función episódica. En *Un pastoral albergue*, probablemente de Jerónimo de Cáncer y Velasco, al gracioso Peyrón le disfrazan de mora para que finja ser Angélica amada de Roldán, lo que da lugar a situaciones muy divertidas (III, p. 457). Un buen ejemplo nos ofrece también la obra cervantina *La gran sultana* cuya trama secundaria trata de los amores de una pareja cristiana. Lamberto se disfraza de mujer y se esconde en el serrallo para estar con su amada Clara, cautiva del soberano turco. La mala suerte hace que el sultán lo elija entre todas las mujeres para madre del heredero y así se produce uno de los momentos más cómicos de la obra cuando Lamberto convence al Turco de que Mahoma le cambió el sexo:

> *Acudió a mis ruegos tiernos,*
> *enternecido, el Profeta,*
> *y en vn instante boluióme*
> *en fuerte varón de hembra;*
> (III, p. 290)

---

[51] a las más conocidas pertenecen: *Cornelia* de Timoneda, *Calamita* de Torres Naharro, *Medora* y *Coloquio de Timbria* de Lope de Rueda, *La fuerza lastimosa*, *El ruiseñor de Sevilla*, *El acero de Madrid*, *El parasso de Laura* de Lope de Vega, *Las manos blancas no ofenden* de Calderón, *Turrada* de Quiñones de Benavente, *La República al revés* y *El Aquiles* de Tirso

Como hemos notado anteriormente, los criados y/o los graciosos desempeñan en la comedia un papel cómico, por ende, su disfraz no se toma muy en serio. Mientras tanto, podemos observar que, al contrario de las damas, los hombres nobles nunca se ponen la ropa femenina por su propia voluntad y antojo. Fingen ser mujer solamente forzados por unas circunstancias graves, como Lamberto para quien el disfraz presenta la única posibilidad de acompañar a su amada en el cautiverio turco. Tarso tirsiano, personaje de *La República al revés*, intercambia su vestimenta con Irene para liberarla de la muerte. Aquiles, otra creación de Tirso, se viste de mujer para evitar peligros mortales que lo acosan. Este es uno de los pocos protagonistas principales que usan el disfraz a lo largo de toda la representación. Tirso en *El Aquiles* recoge la antigua leyenda según la cual Tetis, madre del héroe, le disfraza a su hijo para salvarlo de la muerte. No obstante, el Aquiles español se opone a tal cambio y Tetis para convencerlo tiene que recordarle el caso de Hércules.

Cuando a Hércules se iguale
el que disfraza tu ser,
y en hábito de mujer
le contemples con Onfale,
dajarás de estar confuso;
pues no te aconsejo yo
que, si Hércules hiló,
jueges tú a la rueca y huso.
(II, p. 1920)

El desconocimiento de las formas de comportamiento femenino y la falta de gracia provocan una serie de situaciones grotescas, por ejemplo, cuando Aquiles-Nereida se cae practicando reverencias, cuando tiene que bordar junto con su prima, cuando aprieta las manos a Deidamia tan fuerte que ésta grita de dolor o cuando enamora a otros galanes que creen que tratan con una bella mujer. El atrevimiento del autor llega hasta el punto en el cual el protagonista en traje femenino propone a su prima y amada que jueguen como si fueran pareja, fingiendo representar un trozo teatral. Mientras avanza el juego, Alquiles-Nereida sale rápidamente para volver vestido de hombre y así aumenta la confusión de Deidamia.

Acaba pues de aclarar
estos confusos misterios,
que en sola tu cara miro
dos rostros, uno y diversos.
¿Eres Nereida o Aquiles?
(II, p. 1933)

Al comparar las figuras que temporalmente asumen el papel del sexo opuesto, unas diferencias esenciales saltan a la vista. Como veremos a continuación, estas diferencias son sintomáticas para el reparto de roles en la organización social. En primer lugar, la mudanza de hábito del hombre nunca va encaminada hacia la inversión y la crítica del orden establecido. En la sociedad española, altamente jerárquica y patriarcal, el sexo masculino ocupa una posición privilegiada y goza de una autoridad incuestionable en todas las esferas de la vida pública y privada. A esta actitud autoritaria se sobrepone la actitud discriminatoria hacia el sexo femenino, tradicionalmente considerado como inferior. El resultado, fenómeno comúnmente llamado 'machismo', se revela en una constante necesidad de demostrar la superioridad, la fuerza física y la dominación sexual del hombre sobre la mujer. Desde el punto de vista machista el mundo se divide entre las 'cosas de hombres' y las 'cosas de mujeres' con tal que las últimas estén dedicadas a la satisfacción de las necesidades y deseos del grupo señoreante. La mujer, criatura débil y sumisa está concebida como una de las pertenencias del dominio masculino.

Este aspecto de las relaciones sociales se refleja claramente en las normas de conducta definidas muy detalladamente por el código del honor. En la España del siglo XVII, el honor, es decir, la dignidad propia de la persona y la honra, el respeto que le debe la sociedad, eran elementos determinantes, importantísimos en la vida del individuo, parece que mucho más arraigados en la mentalidad española que en la de otras sociedades europeas. Conciernían a todos: desde el rey hasta el villano y junto con la libertad y la religión eran valores por los que uno arriesgaba la vida.

Tomándolo todo en cuenta, podemos inferir que para un típico galán español de la época áurea el tener que travestirse significaría una degradación al nivel de ser inferior. El orgullo varonil no consentiría tal inversión como indigna del hombre honrado. Además, el hecho de convertise en mujer socavaría la autoridad absoluta de la que gozaba el hombre como *pater familias*, líder de la comunidad familiar. Con razón, entonces, la literatura española, con el teatro incluído, no abunda en casos de travestismo masculino. Si los hay, en gran parte son unos individuos forzados por las circunstancias y/o el ambiente que, por lo visto, no lo hacen con muchas ganas. Una categoría aparte la constituyen figuras pertenecientes a la clase de criados y/o graciosos. Los representantes de este grupo, nunca considerados como hombres 'serios' ni honrados, pueden permitirse el juego con la vestimenta sin detrimento del respeto social puesto que, de hecho, no lo poseen. Su disfraz, por lo tanto, aparecerá en las tablas mucho más a menudo, siempre sirviendo para fines jocosos sin tomar muy en serio el asunto.

CAPÍTULO III: SIGLO XVIII

Las controversias sobre la licitud del teatro menudean desde el siglo XV, pero dentro del ambiente de polémica que domina todo el siglo XVIII, la discusión que se entabla en su torno alcanza el punto culminante en que la disputa misma se presenta mucho más viva y digna de interés que la producción dramática contemporánea a ella[52]. De hecho, la dramaturgía como forma de expresión más accesible al público se convierte en el centro de las más aferradas polémicas literarias que tienen su raíz en la coexistencia de dos modelos estéticos. La corriente barroca, que pervive los límites del siglo XVII, continúa cultivándose por más de cinco décadas de la centuria siguiente. Aunque las obras creadas en esa convención carecen de originalidad y calidad de los genios de la época áurea, la acumulación de lances, la intervención de los elementos fantásticos, los vistosos efectos de la escenografía aseguran a sus autores un permanente éxito.

Con la publicación de la *Poética* de Ignacio de Luzán (1737) se sientan los principios básicos de la estética neoclásica. Según esta preceptiva, la sujeción a las tres unidades aristotélicas, la verosimilitud de los hechos y personajes, el comedimiento y la enseñanza moral que se desprenda como el mensaje final de la obra son los elementos indispensables para crear una obra perfecta. El afán didáctico de los dramaturgos neoclásicos coinciden con los intereses de la clase gobernante que a los primeros les logra un apoyo y protección estatal. Los principios de la política "teatral" de los ilustrados los resume así Menendez Pelayo al referirse al reinado de Carlos III:

> Al pueblo deben facilitarse diversiones cultas y educativas. El espectáculo educador por excelencia es el teatro. Es, por lo tanto, misión del buen gobierno fomentar un teatro que sea espejo de moralidad, escuela de ciudadanía.[53]

En pocos momentos la relación entre la literatura y política ha sido tan estrecha.

---

[52] Rossi, *Estudios*, p. 10
[53] Menéndez Pelayo, *Historia social*, p. 316

A pesar de un clima político aparentemente favorable para el florecimiento del teatro, la vida escénica en España, tras llegar a su cénit en la época áurea, empieza a decaer. Al comenzar el siglo XVIII la actividad dramática cuenta con numerosas trabas de muy variada índole. Se efectúa también un cambio radical de ambiente que afecta hondamente la existencia de las compañías teatrales. Para empezar, en los primeros años de la centuria hay una prohibición de representar comedias a causa de la guerra de Sucesión (1700-1714). Terminado el conflicto, aparecen en España compañías teatrales ambulantes, sin embargo, la mayoría de ellas no consigue derecho de actuar en todas las poblaciones. Entre 1720 y 1725 nuevamente se suspenden los espectáculos teatrales en todo el reino, esta vez a causa de la epidemia de la peste de Marsella. Sólo las ciudades más grandes de la península gozan del privilegio de tener teatros estables. No obstante, al avanzar el siglo muchos de ellos se cierran por decreto real o quedan transformados para servir otros fines. No es aislado el caso del teatro de Coliseo de Sevilla, construído todavía en el siglo XVII, que a lo largo de la centuria dieciochesca no dio ni una sola función. El único lugar que lleva una vida escénica animada es la capital donde la presencia de la corte ha favorecido siempre esta actividad como uno de los pasatiempos preferidos de la familia real y su séquito.

El teatro dieciochesco encuentra también muchas dificultades creadas por el clero en su afán de preservar las buenas costumbres y la moral del pueblo de la corrupción que cree ver en las tablas. La actuación de los representantes de la Iglesia causa un verdadero colapso de la escena española, sobre todo en la provincia. En primer lugar, el repertorio dramático queda limitado por una rigurosa censura eclesiástica, independiente en cada región. A petición de los obispos de las diócesis, a veces apoyados también por los cabildos municipales, se prohiben las representaciones de comedias en provincias tales como Cádiz, Málaga, Mallorca y Burgos[54]. El problema se agudiza durante el reinado de Fernando VI (1746-1759), cuando en todo el país tiene lugar una campaña religiosa cuyo

[54] Los datos que se refieren a las prohibiciones provienen, en su mayoría, del artículo "Las prohibiciones" de Esquer Torres.

propósito es terminar con "aquella peste de espectáculos"[55] que producen daños morales en la sociedad ofreciendo malos ejemplos de conducta, distrayendo a la gente del trabajo y del estudio[56], haciendo que los pobres gasten su dinero para asistir al teatro y, finalmente, causando calamidades públicas. La época de Carlos III (1759-1788), generalmente vista como un período favorable a la vida teatral, no trae ningún cambio significante en la política real respecto a la actividad escénica. Durante este reinado nos encontramos con una perentoria prohibición de los autos sacramentales (1765) y la reiteración de la de las comedias de santos decretada hace tiempo. En 1778 con motivo de unos terremotos se interdicen las funciones dramáticas en Granada y aunque cinco años más tarde la ciudad solicita el levantamiento de la prohibición, el rey reúsa rectificar lo anteriormente resuelto. Hasta 1784, otras ciudades peninsulares como Toledo, Jerez, Córdoba, Valencia, Alicante, Zaragoza y Jaén quedan privadas por decreto real de los espectáculos teatrales. Sólo al final de la centuria, bajo un nuevo monarca, Carlos IV (1788-1808), hay un cambio de clima respecto a la cuestión del teatro. Al Consejo de Castilla llegan numerosas peticiones solicitando el levantamiento de la prohibición de representar comedias. Como resultado, el Consejo informa al rey, el 22 de mayo de 1792, que:

> ... no hay en aquel pueblo numeroso una diversión pública que entretenga a la juventud ociosa, y es de temer que ésta se entregue a otras más arriesgadas; razones todas por las cuales se han permitido en Zaragoza, Valencia y otras ciudades las representaciones.

Solamente en las ciudades universitarias continuarán las limitaciones temporales para no distraer a los estudiantes de su trabajo escolar.

La deplorable situación del teatro afectó hondamente la producción dramática de la época. La centuria dieciochesca no dio ninguna creación del calibre de la comedia áurea

---

[55] expresión usada en la carta del [illegible]spo de Burgos al rey, del 19 de julio 1737, y citada por Esquer Torres.
[56] En este aspecto, la opinión desfavorable a las funciones teatrales compartían también las autoridades académicas, solicitando la suspensión de las representaciones durante el año escolar, lo que les fue concedido por el rey en ciudades universitarias tales como Valladolid y Salamanca.

mientras que apareció un sinfín de textos mediocres y malos. El advenimiento de la Ilustración resultó en una evidente distanciación de los gustos de la minoría intelectual y de las vastas masas populares. El público popular optó por la corriente de tradición barroca, nacional mientras que los ilustrados se inclinaron hacia el teatro neoclásico extranjerizante. El gobierno se percató de la gran influencia que ejerce la institución del teatro en la sociedad y, por ende, de la utilidad que puede aportar como vehículo de instrucción pública. El empleo del teatro como instrumento de acción psicológica podía ofrecer la posibilidad de manejo de las masas en función de las exigencias de la política estatal. Con este objetivo los gobernantes trataron de aprovechar el proyecto de la reforma teatral propuesta por los seguidores de Luzán lo que suponía la eliminación del repertorio predilecto de la mayor parte de la sociedad y el desarraigo de la cultura popular de la escena.

Para comprender mejor esta relación compleja del teatro y la política, veamos la situación interna del país. La España de los Borbones es una monarquía absoluta basada en el modelo del sistema de gobierno francés y respaldada por el concepto político vigente en el siglo XVIII, conocido bajo el nombre de despotismo ilustrado. Los ideales de la monarquía convergen con los de la minoría intelectual lo que hace posible el triumfo de la Ilustración cuyo auge corresponde al reinado de Carlos III. El absolutismo monarquíco genera la conciencia de la soberanía del Estado y de un mercantilismo encaminado al bien de sus súbditos. Los gobernantes ilustrados se proponen acelerar el progreso económico y cultural del país, planteando un modelo de economía y administración en que predominan las cualidades burguesas de trabajo y eficacia.

La preocupación por la mejoría de la exsistencia de los ciudadanos, sin embargo, no va acompañada por los postulados de la reforma social. La monarquía garantiza la subsistencia de una jerarquía social feudalizante con una rígida división entre sus clases. La política de los ilustrados revela la concepción instrumental de la sociedad que gobiernan. "Para el pueblo, sin el pueblo" - proclaman los absolutistas. Las reformas autoritarias son

impuestas a la nación, muchas veces al margen y aun en contra de la libertad de los ciudadanos. La transformación econónico-cultural es un proceso trabajado en las alturas del poder, sin la participación de los amplios sectores de la sociedad, de los cuales se espera nada más que una pasividad política y la capacidad de adaptarse a las nuevas circunstancias.

La enseñanza, parte importantísima de las reformas, sirve para moldear la mentalidad popular. Reconocida como servicio público deja de ser el dominio de la Iglesia para estar sometida a un control absoluto del poder civil. El cambio del sistema educativo, junto con la expulsión de los jesuitas (1767) y la reducción de otras órdenes religiosas, demuestra una fuerte tendencia regalista orientada a restringir la influencia del clero y de la alta nobleza, sectores reacios al centralismo reformista de los Borbones.

La ingerencia de las autoridades oficiales se nota no solamente en la economía, la educación o los servicios públicos, sino que también tiene un fuerte impacto en la vida religiosa y socio-cultural de los ciudadanos. En palabras breves, la Ilustración, en su afán de combatir la barbarie y elevar el nivel cultural del país, tiende a reprimir las manifestaciones de la vida popular y espontánea. Desde luego, no es un fenómeno nuevo; no obstante, en la centuria dieciochesca dicha tendencia cobra más fuerza llegando a su auge en la época de Carlos III. La prohibición de los autos sacramentales, la actitud inquisitorial, el afán de desterrar de la escena las obras incompatibles con la propaganda estatal[57] son sólo algunas de las muchas muestras de la intervención represiva del poder.

Consideramos que el caso de los autos sacramentales ofrece una clave para poder apreciar la contribución de la ideología dominante a la dispersión de la cultura popular, que afecta también la existencia del ritual carnavalesco.

---

[57] Por ejemplo, en 1799 una reglamentación oficial prohibe la representación de obras cuyo contenido se consideraba incompatible con las buenas costumbres y el buen gusto.

AUTOS SACRAMENTALES

Como hemos constatado en el capítulo precedente, no son precisamente las características puramente literarias las que nos proporcionan los rasgos definitorios del auto sacramental como género carnavalizado. La presencia del sistema carnavalesco en el auto se revela principalmente a través de su representación que se ajusta al esquema de una celebración festiva y no puede equipararse a las prácticas teatrales habituales de la época. No obstante, el caso del auto sacramental nos parece demasiado significativo en la trayectoria el proceso carnavalizador en el dominio teatral para no dedicarle cierta atención. Por esta razón, otra vez más vamos a abandonar el enfoque de este estudio que nos limita a tratar la obra dramática meramente en función de signo literario y consideraremos el auto en su dimensión del espectáculo.

Desde el momento de su aparición el auto sacramental evoluciona al par que el gusto del público cada vez más exigente y deseoso de divertirse. La atracción de la doctrina religiosa cada vez menor obliga a los autores a recurrir a los medios dramáticos pertenecientes al repertorio del teatro secular. La profanización del auto alcanza su cumbre en el siglo XVIII, con el florecimiento de la corriente postbarroca. Las representaciones en las cuales abundan los motivos de batallas, duelos, galanteos, milagros, intervenciones mágicas se llevan a las tablas con el uso de un asombroso aparato de tramoya, decorado y vestuario que consumen unas extremadas cantidades de dinero[58]. Frecuentemente se introducen canciones y danzas, y no raras veces también algún sainete lo que da en resultado una mezcolanza verdaderamente carnavalesca. Al fin y al cabo, los espectáculos de este tipo se asemejan a las funciones de comedias y se convierten en el "alhago de los sentidos". El carácter sagrado queda diluído por completo en un ambiente festivo de escasa devoción. Un semejante proceso de desacralización, o sea carnavalización afecta también las procesiones del día de Corpus cuyo elemento más esperado llega a ser el desfile de los

[58] Según las estadísticas de Andioc solamente en el 1763 el ayuntamiento madrileño asignó una subvención de 10.000 reales "para que se vistan los Autos con decoro y magnificencia" (*Teatro*, p. 354).

gigantones y otros personajes carnavalescos, entre ellos los arlequines que muestran sus abilidades en la Tarasca, enorme monstruo hecho de madera y lienzo.

Los primeros ataques contra los autos comienzan ya en el siglo XVII. Muchos, y sobre todo el clero, ven que en vez de incentivar sentimientos piadosos los autos son motivo de escarnio, irreverencia, hasta sacrilegio y fuente de una nociva influencia sobre la mentalidad religiosa del pueblo.

> ...los autos deben (...) prohibirse, por ser los teatros lugares muy impropios y los comediantes instrumentos indignos y desproporcionados para representar los Sagrados misterios de que tratan...[59]

escribe Manuel de Roda en su carta del 9 de junio, 1765. Según sus coetáneos, la vulgarización de los misterios divinos presente en las tablas da lugar a una familiarización con la autoridad celestial lo que, en consecuencia, lleva a la debilitación de la relación de sujeción entre la omnipotencia y el súbdito, que constituye el fundamento de la religión y asegura la obediencia a los mandamientos.

Teniendo en cuenta la enorme influencia de la religión sobre el pueblo, el gobierno borbónico, deseoso de sentar las bases de un régimen fuerte y promover el desarrollo económico fundado en una movilización y una explotación más intensas de la fuerza de trabajo, quiere convertirla en un aliado del poder absoluto para preparar las masas a su papel de ciudadanos sumisos. Desde el punto de vista social y político, entonces, la permanencia de la mentalidad popular tal como la reflejan y fortalecen los autos sacramentales se percibe como elemento discordante que mantiene una confusión de valores y pone en peligro los intereses del poder. Desde el punto de vista literario, los autos presentan un obstáculo para la difusión del concepto neoclásico del teatro que trata de imponer la minoría ilustrada apoyada por el Estado. De este modo, la prohibición absoluta

---

[59] citamos a través de Esquer Torres, "Las prohibiciones", p. 212

de los autos sacramentales constituye la imposición del discurso autoritario del poder por encima del discurso popular del público.

Obviamente, la ingerencia de las autoridades en el campo teatral llega mucho más allá afectando hasta los detalles mínimos, por ejemplo, el cambio de las cortinas por bastidores de lienzo pintado ordenado por Aranda (1767) o el retraso del horario de los espectáculos (1768)[60]. Para disminuir los "riesgos morales" se ordenan medidas como la separación de los dos sexos durante la función teatral, el alejamiento del primer banco de la escena para que no se vean los pies de las actrices, la prohibición de la entrada a los vestuarios o la prohibición de la venta de frutas y golosinas por parte de las mujeres[61]. A la vez, las sucesivas subidas de precio de las entradas, que se introducen con motivo de financiar las mejoras escenográficas y elevar la dignidad del teatro, cambian la composición del público, eliminando al "vulgo".

Este tipo de actitud discriminatoria respecto a las clases más modestas se nota también en la posición de las autoridades respecto a la diversión y el ocio de los ciudadanos. Francisco Aguilar-Piñal así nos describe la situación:

> Las «mesas de turcos», que estaban prohibidas, fueron autorizadas por Carlos III «sólo para el desahogo de las clases distinguidas y honestas». La prohibición se extendía a las mujeres y a los hombres «sin destino», a los aprendices y a quienes constase no haber oído misa, si era día de precepto. A pesar de su popularidad, las autoridades siempre estuvieron contra los juegos de naipes para las clases modestas en lugares públicos, mientras se tenía por costumbre digna de aplauso, para entretener el ocio de los elegantes.
>
> Para el baile también había una doble moral, aplaudiendo los de moda francesa y cortesana, como el minué y la contradanza de los salones aristocráticos, y condenando los populares, como el bolero y el fandango. (...) Mientras en los Colegios de Nobles se tenían por preciso las clases de baile, los moralistas declamaban sin cesar contra tan pernicosa diversión, porque en varios lugares públicos había música y baile las noches del verano, «y concurrencia de gentes que son causa de varios desórdenes». Por el mismo motivo se repetían anualmente las cruzadas políticas y religiosas contra las *veladas* nocturnas.[62]

---

[60] Lucea García, *La poesía*, p. 133
[61] Muñoz, *Historia del teatro*, p. 141
[62] Aguilar-Piñal, *Introducción*, p. 61

Dignos de mencionar aquí nos parecen también algunos detalles de la política real en cuanto a las manifestaciones de la religiosidad popular. Según asevera Aguilar-Piñal, en la vida religiosa española, la expresión pública de los sentimientos piadosos que se efectúa primordialmente a través de varios tipos de procesiones. Igualmente como los desfiles carnavalescos en las ciudades alemanas en la época de la Reforma, en la España del siglo XVIII las procesiones de las cofradías de penitencia o hermandades sacramentales, sobre todo durante la Semana Santa, son permitidas bajo un estricto control y con algunas limitaciones. Se prohiben disciplinantes y otras muestras poco estéticas de piedad, así como las marchas procesionales después de la puesta del sol, para evitar disturbios nocturnos.

RAMÓN DE LA CRUZ

Desde la óptica carnavalesca que adoptamos para nuestro estudio, Ramón de la Cruz es el dramaturgo más importante de la época, que merece un apartado especial. Es un escritor conocidísimo ante todo por sus más de 350 sainetes, pero en su caudal dramático se hallan también obras más extensas: traducciones, adaptaciones de obras extranjeras y españolas, y algunas composiciones originales. Como autor de libretos contribuyó de modo muy significante al desarrollo de la zarzuela española.

Al *corpus* de su obra carnavalesca pertenecen sobre todo los sainetes, continuación del género cómico breve. No obstante, en nuestra empresa de buscar las huellas del Carnaval decidimos, en primer lugar, detener la atención en una pieza cuyo título mismo ya contiene una buena pista. *Marta abandonada y el Carnaval de París* es una comedia de magia que cuenta las peripecias de Marta, mujer de origen modesto, casada con un barón y luego abandonada por él. Para tomar la venganza de su marido infiel, que en aquel momento está en París cortejando a Madame Marodán, Marta acude a la auyda del demonio Garzón, enamorado perdidamente de ella, y los dos con sus criados se trasladan en una carroza mágica a la capital francesa. Después de muchos lances con varias intervenciones

mágicas, arrepentida Marta perdona al Barón, renuncia a Garzón y decide marcharse a Roma para atender a los enfermos.

La trama entera se desarrolla en un clima cotidiano de las calles y las casas parisinas con la participación de personajes corrientes, casi todos pertenecientes al medio burgués. La mayoría de los sucesos que ocurren allí se desenvuelven en una excitada atmósfera de Carnaval que encaja muy bien con la temporada carnavalesca madrileña durante la cual se representaba la obra. La descripción del bullicio callejero con pinceladas costumbristas es una de las partes más valiosas de la comedia. A cada rato se mencionan las ferias y fiestas de la temporada, entre ellas bailes y funciones de farsas, en las cuales toman parte todos los personajes. Desde las primeras escenas Garzón nos introduce en el clima del Carnaval:

> *A París vamos, a tiempo*
> *que están en la celebrada*
> *feria de San Germán, donde*
> *de ricas joyas, y galas*
> *os prevendréis a lucir*
> *en los festines, y danzas*
> *del Carnaval.*
> (I, vv. 626-32)

En otro momento manifestará sus ganas de participar en la celebración colectiva:

> *tiempo es de fiestas, saraos,*
> *y diversiones. Julieta,*
> *da al aire tu voz, en tanto,*
> *que es hora de ir a los bailes.*
> (II, vv. 1332-35)

Varias veces, tanto los protagonistas como las figuras secundarias salen a las tablas enmascarados; veremos allí a Rebené vestido de hortelano o a la Madama con un dominó y una máscara puestos para salir a divertirse. Entre los festejos carnavalescos menudean las mascaradas con un alegre acompañamiento musical, por ejemplo:

> *... múdase el teatro en la gran mutación del baile, donde habrá diferentes máscaras bailando, (...), siendo uno de los adornos una Fábula, que parezca de relieve de*

cuyas figuras una será el bailarín, y canta música. (...) Sin dejar las máscaras su figurado baile, van saliendo también de máscara los personajes de la comedia con sus versos... (acotación, II, p. 164)

Como es un tiempo festivo, no puede faltar comida ni un "bon vin" (v. 2101). Típicamente, en los asuntos del estómago vamos a ver envueltos sobre todo a los criados cuyo interés por el bienestar corporal al igual que la propensión a las bromas son características de larga tradición literaria.

sáquense los pastelones,
salgan las botellas, y
la tarde no se malogre.
(III, vv. 2731-33)

exclama el impaciente Rebené al ver al Hostelero preperar la merienda. Julieta, más atraída por la posibilidad de realizar alguna chanza que por la comida, le pedirá a Garzón:

ahora que es tiempo de chascos,
denos usted facultad,
para alguna vez burlarnos
del patrón, y su familia,
(II, vv. 1342-45)

Merced al anillo mágico obtenido del demonio se llevan a cabo varios intermedios cómicos que recuerdan las típicas mofas carnavalescas, por ejemplo, los azotes al vejete o el manteo de Pierrot por parte de los fantasmas con panderetas que evocan evidentemente el apaleamiento tradicional del pelele. Hay también fingidas ahorcaduras y sustitución del contenido de escusabaraja, todo ello aludiendo a las bromas que solía pagarse a los prójimos durante la temporada festiva.

Los incidentes cómicos que acabamos de mencionar los creemos ciertamente gratuitos, insertos con el mero fin de contrapesar el aspecto serio y piadoso de la obra. En consecuencia, llegamos a la conclusión de que el Carnaval, aunque constantemente presente en la escena, sirve más que nada de un trasfondo multicolor y animado de los sucesos, sin

adquirir una verdadera trascendencia en el desarrollo de la acción principal que es la venganza y el arrepentimiento de Marta.

En este aspecto, *Marta abandonada* no es un caso aislado sino que se inscribe en una tendencia general que podemos observar en la evolución del teatro y la cultura, en general, especialmente a lo largo del siglo XVIII. Se trata aquí del proceso de la exteriorización de lo carnavalesco, que lleva, en resultado, a la formación de la llamada corriente de mascarada. El fenómeno, que hemos mencionado brevemente en el capítulo dedicado al Barroco, consiste en la adaptación de elementos carnavalescos por otras formas de vida cultural, sin embargo solamente aquellos que tienen que ver con función externa, decorativa. Al mismo tiempo, la secularización de la vida social y la relajación en la observancia de los preceptos de la Iglesia, cada vez más marcadas, conducen a la desconexión del Carnaval de su significado religioso. Con eso, se degrada el valor simbólico del ritual en el cual se funda la percepción carnavalesca del mundo.

El proceso iniciado, según Bajtín, ya en el ocaso del Renacimiento se intensifica a medida que pase el tiempo y, en su gran parte, constituye un reflejo de la evolución de la sociedad moderna. No es de extrañar que en el ambiente represivo de la Ilustración se pierdan muchos de los elementos de la cultura popular, sobre todo el universalismo y la igualdad de la plaza pública. Mientras tanto, avanza cada vez más el proceso de la espectacularización de entretenimiento colectivo lo que demuestra la creciente popularidad de las representaciones circences, sesiones de equilibristas, volatines, ilusionismo, teatro de guiñol y la recién nacida corrida de toros. Los festejos de aire carnavalesco se retiran al ambiente cerrado, y se convierten, en su mayoría, en el privilegio de las clases acomodadas[63]. La influencia más visible del ritual antiguo se percibe en los bailes de máscaras, diversión preferida de la temporada invernal. De su presencia y popularidad entre

[63] Los bailes de tipo sarao y la mascaradas eran los festejos predilectos de la nobleza y la burguesía acomodada. Después del motín de Esquilache (1766) se empezaron a organizar también grandes bailes públicos en lugares como el teatro del Príncipe. Sin embargo, el alto precio de la entrada otra vez impidió la participación de los estamentos bajos.

los españoles dan prueba numerosas obras dramáticas de la época que introducen este motivo como trasfondo favorito de la trama. Al lado de *Marta abandonada*, a la misma corriente se inscriben por ejemplo: *Marta la Romarantina* de José de Cañizares, *Las máscaras de Amiens* de Francisco de Bances Candamo, *La niña en casa y la madre en la máscara* e incluso la prerromántica *La conjuración de Venecia* de Francisco Martínez de la Rosa y también muchos de los sainetes de Ramón de la Cruz tales como *El sarao*, *El reverso del sarao*, *Las resultas de los saraos*, *Las resultas de las ferias*, *El marido discreto*, *El sarao de Chinita*, *El café de máscaras*, etc.

El tema de las mascaradas nos ha llevado de vuelta al teatro de Ramón de la Cruz. Desde la perspectiva de nuestro estudio, la parte más importante de su obra la representan los sainetes, expresión del espíritu popular de la época. Con Ramón de la Cruz el género ha llegado a su máxima plenitud y, dentro de la producción dramática del siglo XVIII, suele ser considerado creación de mayor originalidad y valor artístico. Igualmente como las modalidades anteriores del teatro cómico breve, el sainete revela rasgos de más profunda carnavalización que otros géneros dramáticos de la centuria.

Descendiente del paso y entremés, el sainete ofrece un divertido y grato cuadro de costumbres que sirve para amenizar los entreactos de la representación de una obra teatral. La imagen que crea es un retrato de tipos y costumbres populares de un fuerte carácter local, sobre todo madrileño. Los personajes-tipo que divierten al público con sus actitudes, hábitos, manías, vicios, vanidades y otras ridiculeces forman una estilización caricaturesca de la vida real de la sociedad de la época. El cuadro abarca los representantes de los estamentos sociales bajos con varias intervenciones de los de la clase media, todos vistos a través de un prisma algo satírico y burlesco.

Al recrear los ambientes de baja extracción social el sainete contrasta con el concepto neoclásico del teatro. Los discípulos de Luzán ven en él un divertimiento vulgar sin arte ni otro fin que el deleite de las masas populares. En su opinión, la interpolación de

los sainetes en una obra de mayor envergadura lleva a la formación de un conjunto de contenidos contradictorios lo que afecta de manera negativa la transmisión de la enseñanza moral de la pieza central. Aunque los ilustrados arremeten contra el sainete por la supuesta falta de valores morales y presentar con regocijo vicios y malas conductas, en bastantes podemos entrever la intención didáctica del autor, en otros la discusión dramatizada de una tesis moral. No obstante, la moraleja del sainete no se expresa de forma directa sino que está dispersa en la acción. Muchas veces, detrás de los pormenores pintorescos y graciosos podemos descubrir una verdad amarga acerca de la condición humana. *El fandango del candil* o *El petimetre* nos invitan a esta interpretación.

Siendo pintura fiel de la época y, a la vez, solaz del espectador, el sainete frecuentemente recurre a los pasatiempos favoritos de la época, muchos de ellos de indudable aire carnavalesco. El ambiente de festejo domina las piezas como *El fandango del candil*, *Las castañeras picadas* y las ya mencionadas a la hora de tratar sobre las mascaradas. En medio de la música y baile aparecerán figuras luciendo disfrazes y/o máscaras, no pocas veces en una característicamente carnavalesca combinación de capas sociales en la cual se mezclan los amos con los criados, los marqueses con los majos, todos gozando de la misma forma de entretenimiento. Algunas piezas, como *El marido discreto* explícitamente aluden a la temporada del Carnaval y los festejos relacionados con su celebración. En dicho sainete, Perico pide a don Martín la licencia para acudir a la fiesta en la casa del cirujano, don Santos. Su respuesta negativa el amo la explica presentando los peligros del holgorio carnavalesco:

... yo sé en carnaval
los riesgos de los muchachos
en los bailes, y no quiero,
si he de decírtelo claro,
que después de malgastar
en dos días el salario
y los gajes de seis meses,
te quedes con los resabios
y los vicios de holgazán,

galanteador o borracho.
(vv. 7-16)

No obstante, a la misma función se dirigirán después también el mismo don Martín "embozado" con su esposa "tapada" (v. 414) para, gracias al anonimato que les proporcionan los disfrazes, descubrir los engaños de un tal don Fernando.

A parte de la pinta carnavalesca exterior que se manifiesta primordialmente por medio de la indumentaria, la ubicación de la acción en tiempo y espacio, la escenografía y la coreografía, la carnavalización del sainete afecta también la expresión al nivel lingüístico. La presencia de las clases populares queda marcada por un lenguaje vivo, desenfadado, lleno de locuciones vulgares tales como: "pardiez" (*La pradera de San Isidro*, v. 1), "el demontre del bollero" (*Las castañeras picadas*, p. 250), "te he de echar las tripas por la boca" (*Manolo*, v. 1), "os parto por en medio la mollera" (*Manolo*, v. 54), "déjale con mil diablos" (*Manolo*, v. 56), "echar las tripas *juera*" (*Manolo*, v. 116), "porquería" (*Manolo*, v. 164), "canalla" (*Los bandos de Lavapiés*, v. 63), "majadero" (*Los bandos de Lavapiés*, v. 82). Es característico que en la mayoría de los casos la acción ocurra en un lugar público: plaza, calle, mercado, en frente de una taberna o de un teatro. La ubicación de los acontecimientos en un espacio abierto favorece la concurrencia de varios tipos y clases sociales que se mezclan entablando las relaciones de familiaridad y desenvoltura. Sus modos particulares de expresión crean un tejido multivocal de lenguajes y dialectos. Uno de los ejemplos más interesantes en este aspecto es *El Rastro por la mañana* donde, en el escenario de un mercado madrileño, se oyen los vendedores y compradores regatear e intercambiar las nuevas en distintas hablas dialectales: castellano, gallego-asturiano, italiano y francés.

Chinica
Sígueme, muchachu, *y* vamus
pur lla *carne* llo primeru:
¿cuántas llevas a tu casa?

Callejo
Doce libras de buen pesu
y el amu *paga catorce:*
(vv. 259-63)

Figueras
O che cativo
gusto havete, cavaliero!
La femina no a la voce
piace vole, nel pensiero;
con pi, pi, pi, fa la presa
y poi dispare nel vento.

Merino
¿Vosté quierre *polvos* fino
o de culot de pelleco
pur montar?

Eusebio
Yo sólo uso
de calzón de terciopelo.
(vv. 463-72)

De la misma forma hablarán también los silleteros de origen gallego en *El teatro por dentro*, mientras *El hospital de la moda* evoca una situación algo diferente. Allí, ante el Hidalgo y el Desengaño desfilan las figuras-tipo, encarnación de vicios y defectos de la sociedad de aquel tiempo, cada uno expresándose de manera propia del grupo social que representa. Los petimetres salen junto con un barbero, un poeta, un sastre, un peluquero, una modista, un majo y una mesonera. Todos están sometidos a un severo examen a consecuencia del cual se les impone la cura de los "males de la moda" (v. 38). En el habla de los condenados en seguida notamos la gran influencia de la cultura y lengua francesas.

Crítico
Y bien, madama, *esta noche*
¿cómo sale usted del juego?

Crítica
He venido a perder nueve
pesetas, *que* hice de resto;
bien que me es indiferente.

Crítico
Pues tuvo usted con don Pedro
una mano remarcable.
(vv. 137-43)

Los únicos libres de este influjo son la mesonera y el majo, por ende, son también los únicos que por hablar su lengua auténtica se salvarán de la hospitalización.

... éstos han hablado
en su lengua: irán extentos.
(vv. 367-68)

En la diversidad de las hablas retratada por el sainetero queda materializado el concepto bajtiniano de la "heteroglossia" que nos hace evocar la multivocalidad de las comedias de Torres Naharro. En tal procedimiento se realiza uno de los elementos importantísimos del proceso de la carnavalización literaria, contribuyentes al desafío de la verdad oficial por el discurso colectivo. A este aspecto de los sainetes volveremos a la hora de hablar sobre el majismo. De momento constatemos que, de acuerdo con la tradición carnavalesca, la multiplicidad dialectal, las vulgaridades del lenguaje callejero y los abusos de la lengua por parte de los afrancesados sirven, desde luego, como fuente convencional de comicidad. En la abundancia lingüística yace también el mérito filológico de Ramón de la Cruz que consiste en conservar con precisión casi fotográfica el lenguaje del pueblo madrileño de la época.

En el análisis carnavalesco de los sainetes no puede faltar un apartado dedicado al majismo. El fenómeno viene de los barrios bajos de Madrid, aunque también existe uno aristocrático al que se han entregado unos jóvenes aristócratas ociosos entre quienes los más conocidos eran los marqueses de Perales y de Torrecuéllar. Según explica Andioc, el majismo tiene su origen en una tendencia presente en las clases modestas de asimilarse a la clase dominante que ha impuesto sus valores y modelos de conducta al resto de la sociedad.

Por lo tanto,

> ... el majo, en último análisis, es el producto degenerado de la apropiación por el bajo pueblo de las costumbres aristocráticas tal como su espíritu reivindicativo alienado las concibe. La expresión «petimetre de baja esfera» (...) lo da claramente a entender.[64]

Las características de la figura tales como la impaciencia y prontitud en pasar a la acción, el amor propio, la jactancia y palabras altaneras la asemejan a los antiguos caballeros de la comedia de capa y espada. No obstante, el majo, llamado también manolo o guapo, no conserva de sus antepasados más que cierto comportamiento externo, sobre todo a la hora de arreglar las cuentas con los enemigos, independientemente de la justicia oficial. El reemplazo de la espada caballeresca por una navaja subraya la inferioridad social del personaje respecto a su modelo.

Al mismo tiempo, el majo, a pesar de representar una exageración del ambiente popular, se percibe como depositario de la tradición nacional frente a las inclinaciones extranjerizantes del gobierno borbónico y el afrancesamiento de las clases de abolengo. La figura expresa el espíritu antiaristocrático y, en los sainetes, aparece en oposición a los personajes de ambientes más "decentes", los llamados usías, vista con una innegable simpatía pese a sus desvergüenzas. Menos tolerancia y hasta cierto desprecio hay para sus oponentes. Basta acordarnos de *El hospital de la moda* donde el majo y la mesonera son los únicos aprobados por el Hidalgo y, encima, se les permitirá acompañar a los jueces y comentar los acontecimientos. Los dos representan para el autor la autenticidad española ante la hipocresía y el artificio de los afrancesados. Por consiguiente, el majismo lo podemos considerar como una forma de desafío al centralismo y autoritarismo borbónicos, aunque en ningún momento se critique el orden jerarquíco de la sociedad como tal.

Ramón de la Cruz aprovechó la afinidad que une el majismo con lo caballeresco para realizar parodias de obras dramáticas de estilo heróico. *Manolo*, obra maestra de su

---

[64] Andioc, *Teatro*, p. 146

tipo y la más conocida, nos ofrece un ejemplo de parodia de la tragedia neoclásica de influencia francesa. Su acción se desarrolla en la calle de Lavapiés, en frente de la taberna del tío Matute, donde se juntan los habitantes de la vecindad. La aparición de la Remilgada, hija del tabernero, previene la pelea que está por estallar entre el padre y el amante de la muchacha, Mediodiente. El intercambio de las promesas amorosas de la pareja interrumpe la llegada de Manolo, majo del mismo barrio que ha vuelto a Madrid después de diez años de encarcelamiento. Su llegada provoca un conflicto de intereses ya que la madre del majo y el padre de la Remilgada han concertado el matrimonio entre sus hijos, mientras que la joven ha prometido la mano a Mediodiente y la Potajera ha venido a reclamar que Manolo cumpla con la palabra de esposo que le había dado antes de marcharse. La escena se muda en el campo de una batalla general. Los tunos de Manolo destruyen la taberna. Manolo y Mediodiente desvainan las navajas y, al poco tiempo, el primero cae muerto. Su caída inicia una serie de muertes absurdas del resto de los personajes hasta que se queden como últimos Sabastián y Mediodiente, sin saber qué hacer.

Los procedimientos paródicos utilizados aquí consisten en distorsionar al máximo los componentes de la estructura dramática. A los héroes nobles, acostumbrados protagonistas de la tragedia, sus grandes hazañas y lenguaje sublime reemplazan las figuras de la más baja estofa, con sus acciones vituperables y lenguaje grosero cuyos ejemplos ya hemos citado anteriormente. Los mismos nombres de los protagonistas, como Mediodiente o Matute, en seguida nos ubican en el ambiente marginal de un barrio bajo donde no faltan rateros ni matones. Lo que queda conservado del modelo literario es el tono pomposo, el estilo retórico y el verso endecasílabo, característicos de las composiciones de "arte mayor". Así, la forma de expresarse de los personajes constituye un contrapunto burlesco de con su condición plebeya, el vocablo vulgar que usan y la situación grotesca en la cual se encuentran. El mejor ejemplo de este contraste nos ofrece el relato irónico de Manolo acerca de la "heroicidá de sus empresas" (v. 336) durante los años pasados en la prisión:

...en los diez años
no ha habido expedición en que no fuera
yo el primerito. ¡Qué servicios hice!
Yo levanté murallas, de la arena
limpié los fosos, amasé cal viva,
rompí mil picas, descubrí canteras,
y en las noches y ratos más ociosos
mataba mis contrarios treinta a treinta.
(vv. 239-46)

La ambigüedad de *Manolo* la indica el subtítulo de la obra: "tragedia para reír o sainete para llorar" que alude a la tradición carnavalesca de juntar polos opuestos en una sola unidad y enfatiza la dimensión burlesca de la pieza. Las peripecias de los personajes cierran las preguntas irónicas de los últimos sobrevivientes, que cambian por completo el valor de los sucesos:

Sabastián
Nosotros ¿nos morimos o qué hacemos?

Mediodiente
Amigo, ¿es tragedia o no es tragedia?
(vv. 361-62)

El desenlace supuestamente trágico resulta risible por lo absurdo y gratuito de los acontecimientos. No por nada la última de las víctimas, el esterero, constatará:

...haz cuenta que yo he muerto
de risa.
(vv. 367-8)

Ramón de la Cruz se mofa de las tres unidades dramáticas, caricaturiza los motivos y sentimientos de los protagonistas. La interpretación de esta parodia puede, sin embargo, ampliarse y, en vista de lo anteriormente expuesto, ser vista como cierto tipo de burla de *establishment* político ya que la tragedia constituye una forma dramática con la cual más se identifica el gobierno.

A la misma categoría de sainetes paródicos pertenece también *Los bandos de Lavapiés* con la diferencia de que, esta vez, presenta una visión burlona no de la tragedia sino de la comedia heróica de tradición barroca. Su temática alude al motivo frecuentemente recurrido por los autores barrocos y postbarrocos que es la rivalidad de dos familias nobles y el amor infeliz de sus hijos. En este caso particular se trata de una enemistad entre dos barrios bajos madrileños, Barquillo y Lavapiés, y la venganza sangrienta de los barquillanos por el maltrato de Zurdillo, "baladrón más soberbio" (v. 42) de su barrio, que se dio a causa de la conversación amorosa de éste con Zaina, hija del "héroe de Lavapiés" (v. 149). Aunque el desarrollo de la acción entiende una serie de actos violentos, todo termina con desenlace feliz, como en una comedia por excelencia.

Como vemos, los sainetes son medida de la secularización de la vida, el espíritu antiaristocrático o la evolución de la sociedad en términos de aparición de tipos nuevos y desvanecimiento de antiguas tradiciones, incluyendo entre ellas la carnavalesca. En comparación con el entremés de los siglos anteriores, el sainete dieciochesco es un género mucho menos carnavalizado, aunque todavía conserva varios de los elementos entremesiles que demuestran la presencia del sistema carnavalesco, como el lenguaje, ubicación en las esferas populares, jocosidad, concentración en los defectos de la sociedad y los individuos. No obstante, la mofa, tal como la hemos visto en la *Tierra de Jauja*, deja de ser elemento obligatorio, desencadenante de la acción. En general, la atención de los saineteros se dirige más hacia la observación costumbrista de la sociedad; muchas veces también sus obras surgen a raíz de eventos tan pintorescos como la llegada del primer elefante a Madrid[65], que rompen con la monotoneidad de la vida cotidiana. La comicidad del sainete cambia respecto a su antecesor y ya no se origina tanto en el abuso y la desgracia del bobo, sino que nace de las circunstancias más que realización deliberada de alguna broma particular. El hambre, la gula o el apetito sexual dejan de ser motivaciones primordiales, móviles de la acción. De

[65] Ramón de la Cruz, *El elefante fingido*. (1773)

acuerdo con el espíritu neoclásico, aunque los mismos neoclásicos lo nieguen, el sainete es mucho más didáctico. Las piezas de este género tienden a satirizar diferentes tipos sociales sin fijar su blanco en una víctima particular, que en el caso del entremés antigua era la figura del bobo.

TEATRO NEOCLÁSICO

Como éste va a ser el último apartado del capítulo dedicado al siglo XVIII, ha llegado el tiempo de ver si no encontramos alguna pista carnavalesca en el terreno del teatro neoclásico, propiamente dicho. A la luz de los principios de la estética de Luzán que implican una definitiva separación de géneros, decidimos enfocar nuestro análisis en el marco de la comedia, siempre más cercana al espíritu carnavalesco, y dejar al lado la tragedia cuyo mundo de sentimientos sublimes y heróicos sacrificios está lejos del ámbito de la cultura popular.

Desde la óptica actual, la comedia neoclásica fue un intento fracasado, carente de vida y gracia, que murió con sus autores. No obstante, entre muchos de sus mediocres cultivadores hay dos dramaturgos importantes cuyas obras se citan en todos los manuales de la historia de literatura española como representativas y más logradas de la época. Hablamos aquí de los dos Moratines: el padre, autor de la primera comedia neoclásica en España, y el hijo, el único escritor verdaderamente exitoso, cuya fórmula dramática fue aceptada con entusiasmo por parte del público. A los ejemplos moratinianos vamos a recurrir, entonces, para ver cómo evoluciona el teatro dieciochesco de orientación neoclásica en función de la presencia de elementos carnavalescos.

La petimetra de Nicolás Fernández de Moratín es la primera comedia neoclásica española "escrita con todo el rigor del arte", como indica la portada de su primera edición de 1762. Aunque llena de fallas y fuertemente criticada, incluso por el propio hijo del autor, constituye un paso significante en la trayectoria de la dramaturgía española por ser el primer

esfuerzo encaminado hacia la renovación del género. Si bien escrita de acuerdo con las directrices luzanianas, en la práctica dramática todavía se observan procedimientos característicos de las creaciones áureas que ubican la pieza en la linea divisoria entre el arte barroco y el neoclásico.

La obra desarrolla una trama amorosa entre dos damas y dos galanes, que al cabo de muchos vuelcos y complicaciones termina con las bodas de las dos parejas. La acción se elabora mediante un sistema de relaciones que sufren intervenciones perturbadoras por parte de un tercero lo que resulta en la formación de un triangulo amoroso. En el planteamiento inicial Damián está enamorado de Jerónima, que por su lado también está interesada en él, pero todavía no le ha dado permiso para un cortejo oficial. Damián le presenta a la dama a su amigo Félix que al instante se enamora de ella, rivalizando con el primero. Al mismo tiempo, Damián, en su conversación con Félix, insinúa que María, prima de Jerónima, podría ser objeto de su atención y, si por el momento esta situación no se realiza de modo más concreto, su posibilidad de ocurrir persiste abierta. No hay que esperar mucho para ver suguientes complicaciones. A María le gusta Félix y así se forma el segundo triangulo amoroso, paralelo al anterior. En la jornada II los galanes descubren inesperadamente la verdad acerca de la dote usurpada de Jerónima lo que ocasiona un giro de los acontecimientos de manera que la acción se efectúe paralelamente al esquema anterior, con María en vez de Jerónima en papel principal. Félix reconoce en María la dama "tapada en el espolón / de Valladolid" (II, vv. 1578-79) de la cual se enamoró hace tiempo. El la ama y es correspondido, pero en la relación interviene Damián también volviendo sus ojos hacia María. Jerónima, al ver a Damián retirar sus promesas amorosas, se decide por Félix, sin descartar por completo a su antiguo pretendiente. Otra vez la situación abarca el funcionamiento simultáneo de tres triángulos. La solución del conflicto correrá a cargo de don Rodrigo, tío de las primas, quien ordena el casamiento de las parejas, asimismo replanteando la situación lineal y armoniosa con que ha empezado la obra.

Como hemos observado, la estructura de *La petimetra* se basa en la dualidad que genera la aparición de un conjunto de oposiciones binarias, rasgo característico del sistema carnavalesco. Entre los personajes se produce constantemente un enfrentamiento físico y de caracterización que permite distinguir dos pares contrastantes: Félix-Damián, María-Jerónima. Esta oposición, que se manifiesta simbólicamente en el duelo entre los hombres en la primera y tercera jornada, y la discusión entre las mujeres en el último acto, lleva en consecuencia a un paralelismo de las relaciones que se establecen entre las parejas cuyos caracteres y acciones chocan entre sí. Jerónima, esclava de la moda, superficial y vanidosa, interesada más en la fortuna del galán que en la persona propia, se ve digna de su pretendiente Damián, "Don Rabiando de hambre" (I, v. 231), cobarde y tacaño, que finge el amor para asegurarse un provechoso casamiento. Por otro lado, María, modesta, bien educada y discreta corresponde a Félix, caballero hecho y derecho, que la ama por sus prendas.

La manera de elaborar la acción dramática a base de oposiciones binarias crea momentos de tensión que proporcionan el interés al relato. A la vez, permite al autor transmitir el mensaje didáctico de la obra más efectivamente ya que el contraste facilita la provocación del rechazo de unos comportamientos y la aceptación de otros, vistos como correctos y razonables. La caracterización de los personajes se suministra en función de dos oposiciones fundamentales que son: apariencia/realidad y razón/sinrazón. Los agonistas positivos, María y Félix, representan la razón mientras que los negativos, Jerónima y Damián, juzgan todo por las apariencias. Por lo tanto, los primeros van a recibir el premio de la felicidad matrimonial, acompañada por la fortuna. Los últimos cobrarán lo que merece su hipocresía y engaño, es decir, el casamiento contra su gusto y la falta de recursos económicos. La reprobación de Jerónima y Damián notamos también en el cambio de su posición en cuanto al eje de los sucesos. De protagonistas principales pasan a ser

entrometidos obstáculos de la relación central María-Félix. A medida que van siendo relegados al segundo plano, sus defectos se destacan con más fuerza.

En vista de lo expuesto, podemos decir que de la percepción carnavalesca del mundo en *La petimetra* no queda nada. De la estructura dramática desaparece por completo el elemento subversivo y burlesco del Carnaval, junto con los acsesorios de tipo decorativo. Lo único que se conserva del repertorio carnavalesco es el mecanismo del juego de contrastes utilizado para enfatizar la lección moral que se desprende de la comedia.

El fuerte didactismo y la contienda entre la fuerza de la razón y la sinrazón, tan característicos para el siglo Ilustrado, presentan rasgos capitales de la obra dramática de Moratín hijo. Su tema preferido es el de la autoridad familiar vinculada con la cuestión del matrimonio, visto tanto como asunto de amor, como transacción y pacto de intereses familiares, al igual que el fundamento que asegura la permanencia de un determinado orden social.

Veamos *El viejo y la niña* que cuenta la historia de una joven muchacha Isabel, casada contra su voluntad con un viejo y celoso don Roque. A la casa de la dispar pareja llega un joven y apuesto caballero, don Juan, que resulta ser el primer y único amor de Isabel desde la época de la niñez. Los amantes, a pesar de que su amor brote de nuevo con una fuerza invencible, son demasiado honrados para cometer el adulterio. Juan decide marcharse al Nuevo Mundo mientras que don Roque, sospechando la atracción entre los jóvenes, obliga a su esposa a fingir desamor hacia don Juan. La desesperación, producida por la despedida "para siempre" del amado, convierte a Isabel en una mujer resuelta, capaz de rebelarse contra el marido y las convenciones sociales.

Esta es ya mucha bajeza,
mucho abatimiento es este:
aquí le espero resuelta.
A quien todo lo ha perdido,
¿qué peligro le amedrenta?
(Isabel, III, p. 208)

La infeliz declara ante el marido su amor apasionado por don Juan y decide ingresar en un convento. La declaración de Isabel, rayana en adulterio, la sitúa al borde de la transgresión de los límites impuestos por el sistema social basado en la supremacía masculina y el código del honor. Sin embargo, su subsiguiente decisión hecha en nombre de la virtud y castidad contiene la rebelión contra la voluntad del esposo en el marco de la legalidad, dejando intacto el honor de la familia.

...si alguno sospecha
que a mi decoro falté,
es ilusión que le ciega.
No, señor: el cielo sabe
que de iniquidad tan fea
estoy inocente: yo
supe con débiles fuerzas,
si no vencer mi pasión,
evitar efectos de ella.
(III, p. 213)

Paradójicamente, Isabel al retirarse al convento escoge lo que solía ser un castigo para las mujeres adúlteras, es decir la clausura. Lo hace, sin embargo, en contra del parecer del marido opresor lo que subraya un cierto equilibrio entre el orden y su transgresión. Aunque la muchacha sucumbe a la malicia del viejo, su decisión constituye una victoria sobre la autoridad marital y la condición social de la mujer de su época, que recompensa el sacrificio que se impone. Asimismo, el único realmente castigado es el marido, "tirano aborrecido" (III, p. 218) que cae en la trampa de sus propias vigilancias e intrigas.

pues yo, por mi ligereza
he sido causa de todo.
Ya lo pago, ...
(don Roque, III, p. 220)

Esta manera de cerrar la acción indica que, desde el punto de vista moratiniano, el mantenimiento de la autoridad familiar que garantiza la perduración de la estructura social tradicional cuenta por encima de los intereses individuales. Por eso, la rebeldía de la

protagonista no llega a amenazar el funcionamiento del sistema de la jerarquía social como tal ya que, al fin y al cabo, el peligro del adulterio queda alejado, el honor de la familia ileso. La inversión del orden establecido es entonces parcial y se usa, sobre todo, para ilustrar la esencia didáctica: la impropiedad de los casamientos forzados y el valor triumfante de la virtud.

Una posición semejante la corroboran otras obras de la época que introducen casos de jóvenes rebeldes, sobre todo, mujeres. En *La mojigata* moratiniana vemos una rebelión consciente y abierta contra la autoridad familiar en la figura de doña Clara. Educada en una atmósfera de severidad y opresión la muchacha aprendió a fingir la perfección y devoción para evitar la ira paterna. No obstante, cualesquiera que sean las razones, el intento de Clara de hacerse cargo de su propia suerte en contra de la voluntad paterna que la ha destinado para la vida monástica constituye una violación seria de las reglas morales de la sociedad. El título peyorativo de la obra, referente a la protagonista, enfatiza la mala percepción de su conducta. Desde la perspectiva dieciochesca, la necesidad de una hija de conformarse con la decisión impuesta por la autoridad de la familia, sobre todo en cuestiones tan importantes como el futuro, es obligación y criterio de buena educación. A la luz de esa convicción, el comportamiento de Clara no se justifica con la lamentable crianza que ha recibido de su padre. Por más graves que sean los errores de don Martín, es la muchacha la única verdaderamente culpable que quedará castigada con la pérdida de la herencia y el mal enlace matrimonial en que se ha lanzado flirteando con don Claudio.

> *Si engañaste*
> *a tu padre, ¿qué esperabas*
> *sino vivir infeliz?*
> (III, p. 195)

le pregunta a Clara su tío Luis, voz de la razón en la obra. En otra ocasión, le defiende al hermano condenando a la sobrina:

...para abonarte
ninguna disculpa basta.
Tu padre no te ha sabido
dirigir, pero juzgaba
hacer lo mejor; tu padre
te educó con ignorancia,
pero te quiso, ...
(III, p. 214)[66]

lo cual confirma el derecho de los padres de equivocarse en nombre del amor paternal. Aunque don Luis, tanto como el mismo autor cuya voz representa, está convencido de que la voluntad de una muchacha no debe ser forzada a la hora de aceptar marido, el consentimiento de los padres es imprescindible cuando se trata de una elección adecuada. De hecho, don Luis sugiere a Clara el casamiento como solución para salir debajo del control paterno. Sin embargo, al referirse al futuro esposo dice:

Jóvenes hay en Toledo
de buena sangre, de honradas
prendas, y alguno hallaremos
para ti.
(III, p. 151)

descartando la posibilidad de que Clara misma sea capaz de hacer la elección. Andioc ve en eso el reflejo de la adaptación de la teoría del absolutismo al gobierno familiar[67] que, por su lado, revela el temor ante la emancipación de la generación joven y de la mujer, en especial, que paulatinamente va avanzando.

Igual tono descubrimos en las comedias de Tomás de Iriarte *El señorito mimado* y *La señorita malcriada* donde don Mariano y doña Pepita, sus protagonistas respectivos, ambos de carácter independiente, caprichosos, de morales insolentes, rayanos en lo vulgar, atropellan las conveniencias sociales. Sin tomar en cuenta la voz de la autoridad familiar eligen según su propio antojo el futuro cónyuge. Su busqueda de emancipación reviste la

---

[66] versos procedentes de las copias manuscritas, pero no incluídos en el texto principal de la edición de Fernández Nieto en la cual nos basamos
[67] Andioc, *Teatro*, p. 464

forma de un comportamiento y un lenguaje, expresión de libertad, independencia que se le atribuyen al majismo. Es lógico entonces que los dos protagonistas usen la indumentaria del bajo pueblo madrileño, adoptando modales diametralmente opuestos a los inculcados por los padres o tutores. Se trata aquí de una actitud de desafío de la generación joven de la clase acomodada frente a ciertas conveniencias de índole social o familiar, tenidas por opresivas. En el caso de una muchacha la rebelión consiste no solamente en poner en tela de juicio las relaciones de sujeción familiar sino también en rechazar temporalmente la superioridad del sexo fuerte en la medida en que, mediante el matrimonio, es el esposo quien sucede al padre como cabeza de la familia. Esta actitud se ve reflejada en el hecho de que Clara, la mojigata, impoga su voluntad a Claudio o la malcriada Pepita crea dominar al fingido marqués. Desde luego, el inento de invertir el orden establecido llevará a unas nefastas consecuencias.

Contrariamente a lo que hemos visto en el teatro renacentista o el barroco, desde el punto de vista neoclásico, la subversión y el desafío de la autoridad oficial se interpretan como actos negativos. Esta actitud tiene su origen, por lo menos en parte, en un fuerte enraizamiento de la corriente neoclásica en la ideología de la Ilustración. Las enseñanzas que conllevan las piezas neoclásicas contribuyen a fomentar los valores propagados por las autoridades del Estado y predisponer al pueblo al cumplimiento de las leyes. Por consiguiente, la mentalidad popular tal como se refleja en la cultura carnavalesca no encuentra aprobación en los ojos de la minoría intelectual a la cual pertenecen los artistas.

Las obras que acabamos de estudiar todas denuncian un irreversible proceso de decrecimiento de la presencia del Carnaval en la dramaturgía del siglo XVIII. La muestra capital de esta tendencia es la desaparición de dos motivos profundamente carnavalescos que son la figura del gracioso y el disfraz varonil. Los censores neoclásicos no admiten en las tablas mujeres disfrazadas por creerlas incompatibles con el orden social basado en la dominación marital, la moralidad y, sobre todo, porque eso equivaldría a abogar por la

emancipación del sexo débil. En cuanto al gracioso, éste desaparece de la escena gradualmente. Su lugar ocupa un criado jovial que es una reminiscencia del antiguo gracioso, sin embargo, su razón de existencia ya no es la misma.

Volvamos a *La petimetra* y tomemos como ejemplo a Roque, lacayo de la casa de don Rodrigo. La figura, si bien conserva la faceta cómica del gracioso y la licencia para hablar libremente con los amos, sus comentarios y su quehacer en la obra tienen carácter funcional cómico e introducen un contrapunto jocoso y materialista al idealismo amoroso que predomina en la escena. Los detalles que proporciona el criado acerca de la vida de sus amos complementa sustancialmente la caracterización de los protagonistas. Roque es también un hilo que une el mundo de los amantes con el mundo de asuntos cotidianos. Por ejemplo, le recuerda a Damián el lado material de la realidad:

Roque
Buenos días; la lavandera,
señor, pide aquellos cuartos.

Damián
¡Que ahora con eso te vengas!

Roque
Pues ¿no he de venir si dice
que tiene el marido en pena,
rabiando de sabañones,
con dos potras y una hernia,
y no puede trabajar?
(I, vv. 604-11)

Describiendo el duelo entre los galanes no se ahorra detalles más jugosos, que aludiendo directamente a lo corporal, hacen reír al espectador:

Don Damián, que no ha nacido
a ser guerrero atrevido
sino a ser chistoso amante,
con mil consideraciones
lo que pensaba no sé;
pero cuando me arrimé
le apestaban los calzones.
(II, vv. 1214-20)

Ambos ejemplos de su intervención, aparte de la función que les hemos atribuído, nos dejan entrever dos aspectos de la personalidad de Damián que son la tacañería y la cobardía.

En nuestra opinión, tanto Roque como Perico de *La mojigata* o Calamocha y Simón de *El sí de las niñas* reflejan una tendencia común en la figura del criado que consiste en un cambio sucesivo de la posición y la función que le corresponden dentro de la acción escénica. *Primo*, hemos notado que su participación resulta, en gran medida, irrelevante para el desarrollo del acontecer. *Secundo*, al contrario del gracioso áureo que encarna la dualidad del concepto de tonto-genio y cómico-serio, tal como lo entendemos en el contexto del Carnaval, el criado dieciochesco tiende a ser limitado a un papel primordialmente cómico. Los comentarios del lacayo pierden la profundidad y la simbólica transcendencia carnavalesca que convierten a su antepasado en voz de la razón, enfatizando la auténtica seriedad de sus actos. *Tercio*, de la incumbencia del criado desaparece la tarea del mediador dentro y fuera del mundo dramatizado, igualmente como se pierde la ambigüedad de su posición respecto a otras *dramatis personae*.

Como exepción respecto a lo expuesto debemos mencionar el caso de Muñoz de *El viejo y la niña*. Aparte de un toque cómico que añade su presencia a la acción dramática, el anciano lacayo cumple también con un doble rol de la conciencia y del consejero de su amo don Roque, tratando de hacerle comprender lo ridículo e insensato de su conducta.

> *Parece cosa de chanza,*
> *un setentón enfermizo*
> *casarse. Y ¿con quién se casa?*
> *Con una niña que apenas*
> *en los diecinueve raya.*
> *Y después, sin conocer*
> *el riesgo que le amenaza,*
> *admite en su casa a un hombre*
> *que la conoció tamaña,*
>
> (I, pp. 64-65)

Muñoz, al contrario de su amo, representa la rectitud del carácter que demuestra su resistencia al soborno ofrecido por don Roque. Su voz es la de la razón y el sentido común

que contrasta con la irracionalidad y la malicia del otro. Si bien, existen varias afinidades entre la figura del lacayo y la del antiguo donaire, Muñoz en ningún momento participa en la inversión que toma lugar en la escena ni tampoco adopta la máscara del bufón tras la cual se oculta un gracioso tradicional. En su caso son la lealtad y la experiencia de los años las que le dan el derecho a regañar a su amo.

Llegando a la conclusión final, nos parece importante subrayar una relación básica que percibimos entre la ausencia del gracioso y el espíritu de la Ilustración. Como los autores neoclásicos abogan por la jerarquización social tal como la ven los políticos ilustrados, se niegan a admitir la promiscuidad niveladora entre la persona noble y su lacayo en las tablas. El apoyo oficial que reciben los neoclásicos por parte del gobierno pone el teatro en servicio de la ideología que ostenta el poder. De ahí otra razón para rechazar la figura del gracioso, representante del mundo al revés, cuya voz se identifica con la autoridad colectiva del pueblo.

CONCLUSIONES

Para concluir, tengamos presente el objetivo con que hemos emprendido este trabajo. En primer lugar, nos propusimos llenar un vacío que existe en la crítica literaria dedicada al teatro español y su relación con el fenómeno carnavalesco. Como ya hemos señalado en la "Introducción", los estudios de este tipo son muy pocos y, en la mayoría de los casos, se refieren solamente a una obra particular o mencionan la presencia de aquel código sin reparar en su significado profundo. Dada la situación en el campo de la crítica, los fines de nuestra investigación han sido:

1) demostrar la presencia del sistema carnavalesco en la dramaturgía española a lo largo de los siglos XVI-XVIII,
2) determinar el modo en qué esta presencia se expresa y la función que cumple,
3) examinar la carnavalización del género dramático en función de las variables socio-históricas españolas.

A continuación, sintetizaremos los resultados obtenidos al cabo de este estudio pero, antes, recordemos que las hipótesis básicas puestas a prueba eran las siguientes:

1) la dramaturgía española está fuertemente enraizada en la estética del sistema carnavalesco,
2) la decadencia de este sistema, tanto en el sentido literario como cultural, queda marcada por el advenimiento de la Ilustración.

Desde sus principios el teatro estaba vinculado con el Carnaval de modo particular ya que precisamente aquella temporada era un período de la más intensa actividad escénica de todo el año. En España, en los días del Carnaval se representaban las famosas "follas de entremeses"[68], las únicas funciones dedicadas exclusivamente al género cómico breve. Los dramaturgos competían en escribir obras nuevas que abrillantarían las fiestas tanto en la

[68] Asensio, *Itinerario*, p. 16

plaza pública como en la corte. El hombre de teatro tan principal como Calderón en su entremés *Las carnestolendas* constató que la representación de una comedia era una función obligatoria para celebrar ese "loco tiempo"[69]. El mismo, como dramaturgo de primera categoría, además dotado de una gran capacidad para inventar los efectos escenográficos y crear situaciones risibles, estuvo a cargo de la organización de las fiestas de Carnaval palaciegas en la corte de Felipe IV y su sucesor Carlos II (1635-81), a las que dedicó a lo largo de su vida artística una especial diligencia.

Al tratar de trazar, en un contexto más amplio, la historia del teatro a lo largo de las tres épocas inevitablemente llegamos a la conclusión de que el desarrollo de las formas teatrales está inherentemente ligado a la evolución de la cultura carnavalesca, y ésta a su vez está relacionada con el pensamiento y las condiciones socio-políticas del momento. Las actividades lúdicas de la temporada festiva, mascaradas, cabalgatas o bailes dieron origen a algunos géneros dramáticos breves como la mojiganga o el baile propiamente dicho. Como hemos visto, el código del Carnaval ha penetrado el teatro en su aspecto visual (trajes, máscaras, gestos, etc.), al nivel lingüístico, hasta alcanzar con su influencia la estructura profunda del texto dramático. Lo carnavalesco ha llegado a desempeñar tres funciones principales: siendo una inagotable fuente de comicidad, decorado un tanto exótico del acontecer y, la más transcendente que es, la creación del efecto polifónico gracias a lo cual el discurso dramático se convierte en un tejido de diferentes voces y puntos de vista imprescindibles para transmitir el mensaje final de la obra. Desde el Renacimiento observamos una gradual, cada vez más intensa carnavalización que abarca tanto la dimensión representacional como los componentes del discurso dramático mismo. El proceso llega a su punto culminante en el apogeo del Barroco lo que coincide con el decrecimiento de la vida carnavalesca en la "plaza pública".

---

[69] citamos a través de Valbuena-Briones, "Calderón", p. 66

En realidad, no deberíamos llamarlo coincidencia como si fueran dos hechos independientes, sin ningún lazo entre sí. La época moderna profundizó la separación de la cultura en dos sistemas dispares, popular y elitista, frecuentemente llamado también 'oficial'. El creciente poder político del sistema oficial resultó en la tendencia de controlar y restringir las manifestaciones de la cultura popular, incluyendo las formas espontáneas de la vida festiva. Esa intervención del poder hizo que el Carnaval se trasladara del espacio abierto de la calle al marco institucionalizado del teatro. Dicho cambio se revela en la tendencia de convertirse la función teatral en un espectáculo cada vez más completo, de 3-4 horas de duración, con entremeses, sainetes, tonadillas y hasta títeres incluídos. Por otra parte, también lo percibimos en la presencia de todas las clases sociales en el auditorio del corral.

A la luz de nuestro estudio, tenemos el convencimiento de que el fenómeno se dio a causa de dos razones principales. En primer lugar, la participación activa en el ritual carnavalesco iba siendo reemplazada por la pasiva aceptación de un contenido preparado de celebración, controlado por las autoridades. El gusto por la diversión y por toda clase de espectáculos llevó a la formación de más y más elaboradas formas de 'representación', sea función teatral, sea procesiones religiosas o desfiles cortesanos, al mismo tiempo que desaparecía la propensión del público a participar en actos improvisados y espontáneos. En nuestra época, esta tendencia general la podemos notar en la creciente popularidad del cine y la televisión que se basan en la pasividad imaginativa del espectador. Por otro lado, el Carnaval encontró en el teatro un espacio propicio donde, bajo la capa de la risa, sin demasiada ingerencia por parte de las autoridades, podía expresarse la voz de la colectividad. Además, el espectáculo teatral considerado como un tipo de fiesta constituía liberación de las miserias y problemas cotidianos.

Ahora cabe sólo preguntarse ¿por qué, entre las manifestaciones artísticas, fue precisamente el teatro que más cabida dio al estilo carnavalesco? Después de examinar más

detalladamente los dos fenómenos llegamos a la conclusión de que igualmente como el Carnaval tiene un carácter eminentemente teatral, asimismo el teatro en sí es esencialmente carnavalesco. El primero constituye, de hecho, un tipo de representación que ignora toda la distincción entre actores y espectadores. Las máscaras, los disfraces, los cambios de rol y el estado de desorden, que pertenecen al repertorio básico de los recursos carnavalescos, son también elementos en los cuales se edifican los fundamentos de la pieza teatral, sea comedia, sea tragedia, sea obrita de calibre menor. El género dramático existe porque hay un conflicto que se produce por la aparición del factor perturbador que destruye la armonía inicial. Al caer el telón el conflicto se resuelve y el estado de equilibrio queda restablecido. El espectáculo teatral es una experiencia vivida tanto por los actores como por el público en el cual la obra dramática es sólo uno de los muchos componentes. No podemos olvidar que antes de que se construyeran los corrales de comedias o los teatros propiamente dichos, las representaciones, por lo general, tenían lugar en las plazas donde la compañía teatral montaba su escena.

A medida que el Carnaval iba convirtiéndose en una representación, el teatro iba desarrollándose como una institución popular y una forma importante de vida social y artística. La simultaneidad de los procesos que observamos, nos hace reevaluar la vigencia de algunos planteamientos bajtinianos. Según el crítico ruso, después del siglo XVI el Carnaval pierde mucha de su fuerza y autenticidad; de la plaza pública se traslada a un ambiente cerrado de la corte y llega a ser un ritual instituido; la risa carnavalesca queda privada de su fuerza regeneradora y su sentido filosófico. En confrontación con las obras dramáticas del Siglo de Oro español esta opinión pierde algo de su vigor. Los textos de aquella época nos ofrecen numerosos ejemplos de la transgresión de las fronteras de lo prohibido, como también fuertemente critican las condiciones políticas y morales de la sociedad del momento, ambos rasgos típicamente carnavalescos. Por consiguiente, nos inclinamos a creer que el espíritu del Carnaval desembocó más en la vida escénica que en la

de la corte, donde quedó asimilado su aspecto externo de índole ornamental, como forma de una mera diversión. En el teatro, el Carnaval ha conservado más de su percepción particular del mundo que en cualquier otra esfera de la vida social.

Al contrario de lo que asevera Bajtín, estamos convencidos de que el ocaso de la cultura carnavalesca viene con el siglo XVIII y las ideas de la Ilustración. La afinidad de los intereses de la clase gobernante y los autores de orientación neoclásica fomenta la posición de autoridad del Estado y de la minoría intelectual. El avance de la cultura ilustrada corta la evolución natural de las costumbres y tradiciones populares. Mientras tanto, la expansión económica, el crecimiento demográfico y el mayor bienestar de los ciudadanos permiten una mayor asistencia a los eventos 'culturales' y todo tipo de celebraciones. Aunque la mayoría de las ceremonias y tradiciones vienen de la Edad Media, a partir del Siglo de las Luces van a ser sometidas bajo la vigilancia del poder.

Desde el punto de vista literario, como resultado de la dispersión de la cultura carnavalesca popular y, en consecuencia, de la percepción del mundo que ella proporciona, cambia el carácter de la carnavalización literaria. Hasta la segunda mitad del siglo XVII:

> la carnavalización era inmediata (algunos géneros se destinaban directamente para el carnaval). La fuente de la carnavalización era el carnaval mismo. Además, la carnavalización determinaba la formación de los géneros, es decir no sólo tocaba el contenido sino también los mismos fundamentos genéricos de la obra literaria. A partir de la segunda mitad del siglo XVII el carnaval deja de ser casi por completo la fuente inmediata de la carnavalización, cediendo su lugar a la influencia de la literatura ya carnavalizada anteriormente; de este modo la carnavalización llega a ser una tradición puramente literaria. (...) En esta literatura ya separada de la fuente inmediata que fue el carnaval, los elementos carnavalescos se transforman y cobran así un nuevo significado. Por supuesto, también el carnaval en sentido propio, así como todos los festejos carnavalescos (por ejemplo, la corrida de toros) y la corriente de mascarada, la comicidad de carpa y otras formas de folklore carnavalesco siguen influyendo directamente sobre la literatura incluso en nuestros días. Pero esa influencia en la mayoría de los casos se limita al contenido de las obras sin tocar su base genérica, es decir, carece de capacidad para producir géneros nuevos.[70]

---

[70] Bajtín, *Poética*, pp. 185-86

Los efectos de aquella transformación los hemos visto precisamente al analizar el sainete y la comedia neoclásica.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES LITERARIAS:

Calderón de la Barca, Pedro. *El médico de su honra.* Ed. C. A. Jones. Oxford: The Dolphin Book Co., 1976.

---. *La vida es sueño.* Ed. Everett W. Hesse. Salamanca: Almar, 1978.

---. *Una fiesta sacramental barroca.* Ed. José María Díez Borque. Madrid: Taurus, 1984.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *La gran sultana doña Catalina de Oviedo.* Vol. 2 de*Obras.* Ed. Francisco Ynduráin. Madrid: Atlas, 1962. 241-94.

Cruz, Ramón de la. *Doce sainetes.* Ed. José Francisco Gatti. Barcelona: Labor, 1972.

---. *Marta abandonada y Carnaval de París.* Ed. Felisa Martín Larrauri. Roma: Bulzoni, 1984.

---. *Sainetes.* Ed. Federico Carlos Sainz de Robles. Genève: Ferni, 1974.

Encina, Juan del. *Eglogas completas.* Ed. Humberto López Morales. Madrid: Escelicer, 1968.

Fernández de Moratín, Leandro. *La mojigata.* Vol. 2 de *Teatro completo.* Ed. M. Fernández Nieto. Madrid: Editora Nacional, 1977. 7-217.

---. *El sí de las niñas.* Vol. 1 de *Teatro completo.* Ed. Fernando Lázaro Carreter. Barcelona: Labor, 1970. 235-358.

---. *El viejo y la niña.* Vol. 1 de *Teatro completo.* Ed. Fernando Lázaro Carreter. Barcelona: Labor, 1970. 41-233.

Fernández de Moratín, Nicolás. *La petimetra.* Ed. Jesús Cañas Murillo. Badajoz: Universidad de Extremadura, 1989.

Horozco, Sebastián de. *Entremés. Representaciones.* Ed. Fernando González Ollé. Madrid: Castalia, 1979. 135-74.

Iriarte, Tomás de. *El señorito mimado. La señorita malcriada.* Ed. Russell P. Sebold. Madrid: Castalia, 1978.

Luzán, Ignacio de. *La poética: Reglas de la poesía en general y de sus principales especies.* Ed.Russell P. Sebold. Barcelona: Labor, 1977.

Martínez de la Rosa, Francisco. *La conjuración de Venecia.* Vol. 1 de *Obras.* Ed. Carlos Seco Serrano. Madrid: Real Academia Española, 1962. 257-91.

---. *La niña en casa y la madre en la máscara.* Vol. 1 de *Obras.* Ed. Carlos Seco Serrano. Madrid: Real Academia Española, 1962. 67-130.

Mira de Amescua, Antonio. *La Fénix de Salamanca y El ejemplo de la mayor desdicha.* Ed. Angel Valbuena Prat. Madrid: Espasa-Calpe, 1957.

Molina, Tirso de. *El Aquiles.* Vol. 1 de *Obras dramáticas completas.* Ed. Blanca de los Ríos. Madrid: Aguilar, 1946. 1907-47.

---. *El Burlador de Sevilla.* Eds. Everett W. Hesse y Gerald E. Wade. Salamanca: Almar, 1978.

---. *Don Gil de las calzas verdes.* Ed. Alonso Zamora Vicente. Madrid: Castalia, 1990.

---. *La república al revés.* Vol. 1 de *Obras dramáticas completas.* Ed. Blanca de los Ríos. vol. I. Madrid: Aguilar, 1946. 382-428.

---. *El vergonzoso en palacio.* Ed. Francisco Florit Durán. Madrid: Taurus, 1987.

Quiñones de Benavente, Luis. *Don Gaiferos y las busconas de Madrid. Teatro breve de los siglos XVI y XVII.* Ed. Javier Huerta Calvo. Madrid: Taurus, 1985. 172-82.

Rueda, Lope de. *Las cuatro comedias:* Eufemia, Armelina, Los engañados, Medora. Ed. Alfredo Hermenegildo. Madrid: Taurus, 1985.

---. *Paso quinto. Teatro completo.* Eds. Angeles Cardona de Gibert y Garrido Pallardó. Barcelona: Bruguera, 1967. 540-50.

---. *Paso tercero. Teatro completo.* Eds. Angeles Cardona de Gibert y Garrido Pallardó. Barcelona: Bruguera, 1967. 517-27.

Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita. *Libro de buen amor.* Ed. Jesús Cañas Murillo. Barcelona: Plaza & Janés, 1984.

Sánchez de Badajoz, Diego. *Farsa theologal. Farsas.* Ed. José María Díez Borque. Madrid: Cátedra, 1978. 63-124.

Torres Naharro, Bartolomé de. *Comedias:* Soldadesca, Tinelaria, Himenea. Ed. D. W. McPheeters. Madrid: Castalia, 1973.

---. "Prohemio." *Propaladia.* Madrid: Real Academia Española, 1990. 3-4.

Vega, Lope de. *El Alcalde Mayor.* Vol. 11 de *Obras de Lope de Vega.* Madrid: Real Academia Española, 1929. 210-45.

---. *El arte nuevo de hacer comedias.* Ed. Juana de José Pradez. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1971.

---. *El caballero de Olmedo.* Ed. Joseph Pérez. Madrid: Castalia, 1970.

---. La escolástica celosa. Vol. 5 de *Obras de Lope de Vega.* Madrid: Real Academia Española, 1918. 440-71.

---. *El perro del hortelano. El castigo sin venganza.* Ed. A. David Kossoff. Madrid: Castalia, 1970.

---. *Los nobles como han de ser.* Vol. 8 de *Obras de Lope de Vega.* Madrid: Real Academia Española, 1930. 101-32.

TEXTOS CRITICOS:

Aguilar Piñal, Francisco. *Introducción al siglo XVIII.* Madrid: Júcar, 1991.

Amezcua, José y Serafín González, eds. *Espectáculo, texto y fiesta: Trabajos del Coloquio sobre Juan Ruiz de Alarcón y el teatro de su tiempo (septiembre, 1989).* Iztapalapa: Universidad Autónoma Metropolitana, 1990.

Andioc, René. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII.* 2a ed. Madrid: Castalia, 1987.

Aschom, G. G. "Concerning 'La mujer en hábito de hombre' in the comedia." *Hispanic Review* 28 (1960): 43-62.

Asensio, Eugenio. *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente.* Madrid: Gredos, 1965.

Bajtín, Mijaíl M. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de François Rabelais.* Barcelona: Barral, 1974.

---. *Problemas de la poética de Dostoievski.* Trad. Tatiana Bubnova. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1988.

---. *Rabelais and His World.* Trad. Helene Iswolsky. Cambridge: M. I. T., 1968.

Barnette, Douglas y Linda Jane Barnette, eds. *Studies in Eighteenth-Century Spanish Literature and Romanticism in Honor of John Clarkson Dowling.* Newark, Delware: Juan de la Cuesta, 1985.

Bravo-Villasante, Carmen. *La mujer vestida de hombre en el teatro español: siglos XVI-XVII.* Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1976.

Bristol, Michael D. "Carnival and the institutions of theater in Elizabethan England." *ELH* 50.4 (1983): 637-54.

---. *Carnival and Theater: Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England.* New York: Methuen, 1985.

Caro Baroja, Julio. *El Carnaval: Análisis histórico-cultural.* 2a ed. Madrid: Taurus, 1979.

Caso González, José Miguel. *Ilustarción y neoclasicismo.* Vol. 4 de *Historia y crítica de la literatura española.* Ed. Francisco Rico. Barcelona: Editorial Crítica, 1983.

Cook, John A. *Neo-classic Drama in Spain: Theory and Practice.* Dallas: Southern Methodist UP, 1959.

Davis, Natalie Zemon. "Women on Top." *Society and Culture in Early Modern France.* Stanford, CA: Stanford UP, 1975. 125-51.

Díez Borque, José María. *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega.* Barcelona: Antoni Bosch, 1978.

Esquer Torres, Ramón. "Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el siglo XVIII." *Segismundo* 2 (1965): 187-226.

Forastieri, Eduardo. *Aproximación estructural al teatro de Lope de Vega.* Madrid: Hispanova de ediciones, 1976.

Fothergill-Payne, Louise. "*Celestina* «as a funny book»: A Bakhtinian reading." *Celestinesca* 172 (1993): 30-51.

Gash, Anthony. "Carnival against Lent: The ambivalence of medieval drama." *Medieval Literature: Criticism, Ideology and History.* Ed. David Aers. Brighton: Harvester, 1986. 74-98.

Gimeno, Rosalie. Estudio preliminar. *Teatro: Segunda producción dramática.* de Juan del Encina. N. p.: Alhambra, 1977.

Huerta Calvo, Javier, ed. *Formas carnavalescas en el arte y la literatura: Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santa Cruz de Tenerife, marzo de 1987.* Barcelona: Serbal, 1989.

---. "Lo carnavalesco en la teoría literaria de Mijail Bajtín." *Formas carnavalescas en el arte y la literatura: Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santa Cruz de Tenerife, marzo de 1987.* Barcelona: Ediciones del Serbal, 1989. 13-31.

---, ed. *Teatro breve de los siglos XVI y XVII.* Madrid: Taurus, 1985.

Institut d'Etudes Hispaniques et Hispano-Américaines, Université de Toulouse. *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro: Actes du 3e colloque du Groupe d'Etudes Sur le Théâtre Espagnol, Toulouse, 31 janvier - 2 février 1980.* Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1980.

Kayser, Wolfgang J. *Lo grotesco: Su configuración en pintura y literatura.* Trad. Ilse M. de Brugger. Buenos Aires: Nova, 1964.

Kinser, Samuel. "Presentation and representation: Carnival at Nuremberg, 1450-1550." *Representations* 13 (1986): 1-41.

López Estrada, Francisco. "Manifestaciones festivas de la literatura medieval castellana." *Formas carnavalescas en el arte y la literatura: Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santa Cruz de Tenerife, marzo de 1987.* Ed. Javier Huerta Calvo. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1989. 63-117.

Lucea García, Javier. *La poesía y el teatro en el siglo XVIII.* Madrid: Playor, 1984.

Maravall, José Antonio. *Teatro y literatura en la sociedad barroca.* Madrid: Seminarios y ediciones, 1972.

McKendric, Melveena. *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonil.* Cambridge: Cambridge UP, 1974.

Muñoz, Matilde. *El drama y la comedia.* Vol. 1 de *Historia del teatro en España.* Madrid: Tesoro, 1965.

Novella, Cecilia. "Elementos carnavalescos bajtinianos en dos obras de B. de Torres Naharro." *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona, 21-26 de agosto de 1989.* Ed. Antonio Vilanova. Vol. 1. Barcelona: PPU, 1992. 305-10.

Pedraza Jiménez, Felipe B. y Milagros Rodríguez Cáceres. *Barroco: Teatro.* Vol. 4 de *Manual de literatura española.* Tafalla, Navarra: Cénlit, 1980.

---. *Siglo XVIII.* Vol. 5 de *Manual de literatura española.* Tafalla, Navarra: Cénlit, 1980.

Rossi, Giuseppe Carlo. *Estudios sobre letras en el siglo XVIII: Temas españoles, temas hispano-portugueses, temas hispano-italianos.* Madrid: Gredos, 1967.

Soufas, Teresa S. "Carnival, spectacle, and the *gracioso*'s theatrics of dissent." *Revista canadiense de estudios hispánicos* 14.2 (1990): 315-30.

Spada Suárez, Rosa. "El travestismo femenino en *Don Gil de las calzas verdes.*" *Espectáculo, texto y fiesta: Trabajos del Coloquio sobre Juan Ruiz de Alarcón y el teatro de su tiempo (septiembre, 1989).* Eds. José Amezcua y Serafín González. Iztapalapa: Universidad Autónoma Metropolitana, 1990. 139-46.

Stoll, Anita y Dawn L. Smith, eds. *The Perception of Women in Spanish Theatre of the Golden Age.* Cranbury, NJ: Associated Univ. Presses, 1991.

Valbuena Briones, Angel. "Calderón y las fiestas de Carnaval." *Bulletin of the Comediantes* 39.2 (1987): 165-74.

Vossler, Karl. *Lecciones sobre Tirso de Molina.* Madrid: Taurus, 1965.

Weissberger, Barbara F. "Inversión carnavalesca en la *Farsa theologal* de Diego Sánchez de Badajoz." *La Torre* 1.34 (1987): 597-614.

Williamsen, Amy R. "Sexual inversion: Carnival and *la mujer varonil* in *La Fénix de Salamanca* and *La tercera de sí misma.*" *The Perception of Women in Spanish Theatre of the Golden Age.* Eds. Anita Stoll y Dawn L. Smith. Cranbury, NJ: Associated Univ. Presses, 1991. 259-330.